KARL WITH

BUDDHISTISCHE PLASTIK IN JAPAN

TEXTBAND

BUDDHISTISCHE PLASTIK IN JAPAN

BIS IN DEN BEGINN DES 8. JAHRHUNDERTS N. CHR.

HERAUSGEGEBEN VON

KARL WITH

TEXTBAND MIT 28 ABBILDUNGEN

1 9 1 9

KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO.
G. M. B. H. IN WIEN

Ergebnisse einer 1913/14 vom Kunsthistorischen Institute der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski) nach Ostasien unternommenen Forschungsreise. Band XI der „Arbeiten des Kunsthistorischen Instituts". Die Tafeln wurden nach eigenen photographischen Aufnahmen des Herausgebers hergestellt.

Druck: Christoph Reisser's Söhne, Wien V.

Karl Ernst Osthaus und Oskar Vonwiller

den Freunden und Helfern zu eigen

Die ostasiatische Abteilung des Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien wurde 1912 gegründet, freilich mit sehr beschränkten Mitteln. Sie bekam aber bald eine beachtenswerte Unterlage durch die Photographien indischer Denkmäler, die Goloubev 1913 überließ, javanischer Denkmäler, die With zur Verfügung stellte, und durch die Reise zweier Institutsmitglieder nach Ostasien. Die Abreise erfolgte Anfang 1913 über Sibirien. Nach kurzem Aufenthalte in Kyoto begaben sich die Reisenden nach Tokyo, wo ihnen das Entgegenkommen von Professor E. Grosse nicht nur eine Fülle der wertvollsten Belehrungen zuführte, sondern ihnen auch schwer zugängliche japanische Privatsammlungen erschloß. Nach einem Monat Aufenthalt mußte der eine der beiden Reisenden — O. Vonwiller — durch unerwartete Familienereignisse gezwungen, nach Europa zurückkehren. Seiner Bitte, die geplanten Arbeiten allein auszuführen, gab Karl With nach, in dessen Händen der anfängliche Plan, einen allgemeinen Überblick über das Gesamtgebiet der japanischen Kunst zu geben, insofern andere Gestalt gewann, als seine Forschungen hauptsächlich auf die frühen Denkmäler eingestellt wurden. With siedelte nach Nara über, wo er sich in einem alten japanischen Priesterhause einmietete und ganz den japanischen Lebensgewohnheiten einordnete. Von hier aus bereiste er die in der Umgebung liegenden Tempel, deren Schätze er nach genauer Einsicht in den vorhandenen Kunstbestand photographisch aufnahm. Daneben war er damit beschäftigt, Stadt und Umgebung Naras topographisch und kulturgeographisch aufzunehmen. Von Nara siedelte er nach Kyoto über, wo ihm besonders die reichen Schätze an Malerei im dortigen Museum ein ergiebiges Studienmaterial boten. Ende des Jahres trat er über China und Ägypten die Rückreise an, um das fertiggestellte Material zu verarbeiten. Als unmittelbarer Ertrag für das Institut ergab sich die ausgedehnte Photographiensammlung und die Aufstellung einer Bibliothek der japanischen Drucke, unter denen sich die Hauptwerke, wie: Nippon Seikwa und die Publikationen des Shimbi Shoin befinden.

Zu diesem Bestand kam noch die Kokka aus dem Besitz Kümmels. Im Sommersemester 1914 konnten wir ein Seminar über die frühbuddhistische Plastik Ostasiens abhalten, wobei With sein gesamtes Material zur Verfügung stellte. Juli 1914 wurde mit der Drucklegung des umfangreich geplanten Werkes begonnen, die aber bereits August 1914 eingestellt werden mußte, da With eingerückt war und im Felde stand. Erst im vierten Kriegswinter fand er während seines Aufenthaltes im Lazarett so viel Muße, die Publikation wieder aufzunehmen. Das Institut und Oskar Vonwiller sind dabei dem Verfasser, soweit er sich nicht persönlich den Arbeiten widmen konnte, an die Hand gegangen. Den Kriegsverhältnissen entsprechend mußte die Arbeit aber auf ein geringeres Maß zurückgeführt werden. Vom Text konnte nur der beschreibende Teil in Druck gegeben werden und der Auswahl und Ausführung der Tafeln waren durch die technischen Schwierigkeiten ein bestimmtes Maß gesetzt.

Eines der wesentlichsten Ziele der vorliegenden Arbeit war, ein Abbildungsmaterial zu geben, das mit der Anschaulichkeit der künstlerischen Wirkung den wünschenswertesten wissenschaftlichen Belegswert vereinigt. Die Einzelbilder geben jeweilig die künstlerischen Grundansichten der betreffenden Denkmäler wieder; durch die Vereinigung der so gewonnenen Bilder zu zusammenhängenden Serien soll der räumlich vorstellbare Gesamteindruck erzielt werden, wie ihn bisher die Aufnahmen von Werken japanischer Plastik vermissen lassen. Die Arbeit versucht also das von den Japanern veröffentlichte Material durch die Art eingehender Sonderaufnahmen zu ergänzen. Ein anderes, ebenso wichtiges Ziel der Arbeit hat sich der Verfasser dadurch gesetzt, daß er um die Vollständigkeit kunstgeschichtlicher Forschungsergebnisse bemüht war, wobei die Beschränkung auf einen nur kurzen Zeitabschnitt erforderlich war. So ermöglicht die Arbeit in ihrer handlichen Zusammenstellung eine genaue Einsicht in die Aufeinanderfolge der künstlerischen Entwicklung und ein Urteil über die annähernde Datierung der Werke und die Verschiedenheit der lokalen und zeitlichen Gruppen. Es muß der besseren Zeit nach dem Kriege vorbehalten bleiben, die Vergleichsetzung mit europäischen Denkmälern im Sinne der planmäßigen Wesensforschung durchzuführen und die Frage der chinesisch-indischen Beziehungen zu klären.

So kommt das Institut in die Lage, der Publikation von Wachsberger über die Wandmalereien Chinesisch-Turkestans, von Diez über die persische Forschungsreise des Institutes und des Unterzeichneten nach Armenien eine weitere Institutspublikation über die frühbuddhistische Plastik in Japan anreihen zu können.

Wien, im Juni 1918. Josef Strzygowski.

An dieser Stelle sei es dem Unterzeichneten gestattet, seinen Dank allen denen auszusprechen, die ihm bei der — durch den Krieg so erschwerten — Durchführung der Arbeit ihre unentbehrliche Hilfe gewährt haben. Ohne die weitgehende Mitarbeit meines Freundes Oskar Vonwiller hätte die Arbeit überhaupt nicht ausgeführt werden können. Herr Hofrat Strzygowski und ein Mitglied des Institutes — Fräulein Th. Klee — übernahmen während meiner Abwesenheit alle einschlägigen Arbeiten und ermöglichten so die Wiederaufnahme der Drucklegung. Herr C. W. Stern in Wien hat mir durch wertvolle Beratung und Unterstützung wichtige Vorbedingungen zur Arbeit geschaffen. Herrn Hauptmann von Gönner gedenke ich in Dankbarkeit für seine persönliche Anteilnahme, die mir schon an der Front, wenn auch in bescheidenem Maße, die Wiederaufnahme der Arbeit ermöglichte. Herrn Dr. Smidt in Bremen verdanke ich mancherlei wissenschaftliche Hinweise. Wie dem von Herrn Hofrat Strzygowski gegründeten Institut in Wien, so bin ich auch der k. u. k. österreichischen Gesandtschaft in Tokyo, dem kaiserlich japanischen Ministerium des Innern, dem Unterrichtsministerium, sowie den Museumsleitungen in Tokyo, Kyoto und Nara zu Dank verpflichtet. Herrn Professor E. Grosse in Tokyo, den Herren Nakamura in Kyoto, Tamai in Nara und Fumi Joshida verdanke ich wertvolle Hilfe und Unterstützung während meines Aufenthaltes in Japan. Herr Dr. Glück hat freundschaftlichst das Lesen der Korrekturen übernommen. Der Verlag hat in dankenswerter Weise immer wieder neu auftretende Schwierigkeiten beseitigt und es verstanden, dort, wo Konzessionen nicht zu umgehen waren, den besseren Ausweg zu finden.

Ich möchte noch hinzufügen, daß die wesentlichen Beschränkungen, die die vorliegende Arbeit aufweist, mir durch die Kriegsverhältnisse auferlegt wurden; an vielen Stellen konnten nur Andeutungen gegeben werden, wo Beweise nötig gewesen,

Hinweise, wo Ausführungen im Sinne des Verfassers gelegen wären. Aber die Überzeugung, daß den hier behandelten Werken in Hinblick auf die gegenwärtige schwere Zeit auch eine allgemein-menschliche Bedeutung zukommt, wirkte bestimmend auf den Entschluß, die Aufnahmen auch in beschränktem Umfange zu veröffentlichen. Im Vordergrund der Arbeit stehen die Werke selber; nur die kunstgeschichtlichen Probleme, die aus dem Verhältnis der Werke untereinander sich ergeben, sollen näher beleuchtet werden. Den Grundton der Untersuchung bildet weniger das, was die Werke bedeuten, als das, was sie ausdrücken und was ihr künstlerisches Dasein ausmacht. Wichtiger als aller Text bleibt ja gerade da, wo die Werke unserer Anschauung entzogen sind, die Fülle der Abbildungen.

Auf Urlaub in Wien, Juli 1918. Dr. Karl With.

Vorrede.

Der Schwerpunkt des Interesses für ostasiatische Kunst beruhte seit der Zeit, da die Brüder Goncourt mit literarischem Nachdruck auf die geschmacklichen Qualitäten japanischen Handwerks und japanischer Zeichnung hingewiesen hatten, fast ausschließlich auf eben dieser gewerblichen Kleinkunst, den farbigen Holzschnitten und der Schwarzweißmalerei. Eine Zeit, deren künstlerische Gesinnung im Impressionismus ihren entsprechenden Ausdruck suchte, deren Lebenshaltung jeder schönheitsvolleren Gestaltung mangelte, fand hier, was sie selber entbehrte und was sie erstrebte. So waren mit der Verarbeitung der Werte, die sich in diesen Dingen offenbarten, alle Kräfte für lange Zeit gebunden. Und dem, der in Japan selbst dem Leben nachging, enthüllte sich ein Bild, das noch heute diese Dinge in aller Wirklichkeit mit seltsamem Zauber und lebendigster Kraft zeigte, darüber hinaus aber stumm blieb und so den Eindruck bestätigte, als ob in diesen Zweigen der künstlerischen Betätigung sich überhaupt die künstlerische Produktion Ostasiens erfüllt hätte.

Unterdessen aber hat sich das Bild des geistigen Europa geändert. Eine gewaltige Selbstbesinnung hat alle seelischen Kräfte, die innerhalb einer mehr oder weniger sensualistisch bestimmten Weltauffassung zersplittern mußten, von neuem gesammelt. Die künstlerische Sehnsucht drängt mit Entschiedenheit nach dem Ausdruck eines monumentalen Stiles. Aus der Ungunst und Unruhe unserer Zeit ist das Verlangen nach einem vertiefteren allseitigen philosophischen Weltbilde erwachsen; das geistige Schaffen drängt mählich immer mehr von der vielfach bedingten, bewegten und vereinzelten Anschauung hinüber in die Reinheit intuitiver Vorstellungen. Es ist hier nicht die Stelle, auf diese noch ganz im Wachsen begriffenen Strömungen einzugehen; nur so viel sollte angedeutet werden, daß dem veränderten geistigen Interesse auch ein neues Verständnis für Formen der Vergangenheit, die unter anderen Gesichtspunkten entwertet worden oder unbeobachtet geblieben waren, entspricht. So breitet sich ein neues Suchen über die Welt aus, das in den Werken gleichartiger Lebensrichtungen Bereicherung und Erhebung finden möchte.

Diesem weit verzweigten Verlangen hat die wissenschaftliche Kunstforschung vorgearbeitet und ein ungeheures Material dem geistigen Bewußtsein nahe gebracht. Es war für sie von entscheidender Bedeutung, daß sie sich von der Tyrannis des einseitig aufgefaßten Entwicklungsgedankens freimachte, der in den Formen archaischen Kunstschaffens nur die primitiven Vorstufen für eine im Sinne der natürlichen Anschauung gebildete Kunst sah. Mit der Erkenntnis, daß es sich hier um ein prinzipiell anders geartetes Kunstwollen und nicht nur um eine einzige durchlaufende Entwicklungsreihe handle, legte sie den Grund für eine Forschung, die das Gesamtgebiet künstlerischer Äußerungen zu umfassen und in ihrer Gesetzmäßigkeit zu erkennen im Stande ist. Sie wird vornehmlich dazu beitragen, das westeuropäische Bewußtsein zu einem wahrhaft menschheitlichen zu erweitern.

All diese Momente, die im Leben wie in der Forschung lebendig geworden sind, wirken zusammen, daß wir ein immer reicheres Bild von der Gesamtheit geistigen Lebens auf Erden gewinnen. Dabei tritt alles, was innerlich verwandt ist, heller zu Tage, ich möchte sagen, affiziert lebhafter das allgemeine Bewußtsein. Ehrfürchtiges Verständnis hat altbekannte Kunstkreise neu erschlossen: Ägypten der alten Dynastien, das Griechenland aus vorperikleischer Zeit, frühchristliche und mittelalterliche Jahrhunderte. Dazu kommen die Kulturen, die unabhängig von dem Mittelmeerkreis ihr eigenes autochthones Leben besaßen und die die Forschung im Begriffe ist, immer tiefer zu erschließen und ihrem selbständigen Wesen nach zu begreifen.

In zwei Kunstkreise ist das gewaltige Asien geschieden: der südliche vom Pandschab bis Java reichend und der östliche mit China als Hauptland und Japan als äußerste östliche Etappe. Für das südliche Asien liegt schon seit längerer Zeit ein bedeutenderes Material, das die europäische Forschung erschlossen hatte, vor, während in Ostasien erst die von japanischer Seite durchgeführte Tätigkeit eine umfassende Einsicht in den allgemeinen Kunstbestand ermöglichte; Sammler und Forscher ergänzten das lückenhafte Bild zu allmählich größerer Vollständigkeit. Die ostasiatische Ausstellung im Jahre 1912 in Berlin[1] wird immer eine denkwürdige Tat bleiben. Im übrigen wird die Tatsache, daß man sich in Deutschland des Unterschiedes von Ethnographie und Kunst bewußt geworden ist, auch praktisch die Möglichkeiten, die Kunst Außereuropas in ihrer ganzen Tiefe zu erfassen, erweitern. Mit Spannung erwarten wir das neue Museum in Berlin; Köln hat bereits als erste deutsche Stadt ein eigenes Museum der ostasiatischen Kunst gewidmet[2]. Wir müssen einer Zukunft dienen, die seelisch und geistig reifer ist und weiter sein wird als wir. Alles Andere ist Verarmung und Verfall.

Die erste Station ist zurückgelegt; eine Zeit, die ganz unter der Wucht der neu entdeckten Werke stand. Die großen Gesichtspunkte wurden festgelegt und die Gültigkeit der anfänglich fremden Normen anerkannt. Nun aber ist es Zeit geworden, die hervorragenden philologischen Vorarbeiten durch jene stilistische Kleinarbeit zu ergänzen, die unerläßlich für ein aufrichtiges Verstehen ist[3]. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich daher auf eine kurze Zeit, ein Jahrhundert nur. Dafür versucht sie, das Material selbst in den Vordergrund zu stellen und in möglichster Vollzähligkeit aufzuzeigen und photographisch so wiederzugeben, daß eine gewissermaßen adäquate Vorstellung möglich wird.

So begrenzt der Abschnitt ist, umfaßt er doch eine unendliche Fülle der Formen und einen grandiosen Wandel im Erlebnis der Welt. Es ist die für die Folge entscheidend gewordene Zeit, in der zwei im Wesen verschiedene Strömungen zusammentreffen und sich allmählich miteinander vermischen. Sie stellt in der Reinheit der dargestellten Ideen und der Energie ihrer Formen nach einen Höhepunkt altostasiatischen Schaffens dar. Sie verkörpert im künstlerischen Sinne den Schwerpunkt, im historischen Sinne einen Angelpunkt vielfältiger Zeitverhältnisse, so daß die zusammenfassende Darstellung gerade dieser Zeit die weitesten Perspektiven eröffnet. Die Erkenntnis der wesentlichen Geschicke, die das geistige Leben dieser Zeit bestimmten, kann als ein Schlüssel dienen, das noch dunkle und verworrene Gebiet Chinas in manchen Teilen zu erschließen. Für den aber, der in der Kunst eine allgemein menschliche Angelegenheit sieht, eröffnet sich in den Werken des 7. Jahrhunderts am monumentalsten das, was diese Zeit von Grund auf bewegte.

[1] Ausstellung alter ostasiatischer Kunst, veranstaltet von der Kgl. Akademie der Künste in Berlin. Katalog bearbeitet von O. Kümmel und H. Smidt. Verlag Julius Bard, Berlin 1912.

[2] Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln, bearbeitet von A. Fischer. 1913.

[3] Eine wichtige Arbeit zur Klärung des stilistischen Sachverhaltes ist: W. Cohn, Stilanalyse als Einführung in die japanische Malerei. Oesterheld, Berlin 1908. (Für Indien siehe die Arbeiten von Havell.)

So ist die Arbeit im Geiste der Forschung wie im Geiste des modernen Lebens entstanden; sie will im besten Sinne der Popularisierung dienen: sowohl der Ausgestaltung des geistigen Gesamtbildes im Sinne des Forschers, als der Bereicherung und Beruhigung eigenen Lebens für die, deren inneres Bedürfnis sich dem Geiste und der Schönheit dieser Werke anschließt. Die Welt äußerlicher Fremdheit, die zwischen heute und diesen fern gelegenen Dingen liegt, zu lichten, ist die Aufgabe freudiger Betrachtung[1].

[1] Von den prächtigen japanischen Publikationen sind zu nennen: Kokuho Gwajo, Tokyo 1910; Nippon Seikwa, Tokyo; Shimbi Taikwan, Tokyo 1899 bis 1908; Japanese Temples and their treasures, Tokyo 1910; S. Tajima, Selected relics of japanese Art, Tokyo. Aus der Kokka, Tokyo 1889 ff. seien erwähnt: Kosaku Hamada, Sculpture of the Suiko Period, 1906, Heft 199 und S. Taki, Buddhism and japanese Art, Heft 230.

EINLEITUNG

Allgemeines.

I. Werke der Plastik haben, abgesehen von der genrehaften Kleinkunst jüngerer Zeit, keinen Raum im japanischen Leben, weder im privaten noch im öffentlichen. Das japanische Bürgerhaus bietet keine Aufstellungsmöglichkeiten für figürliche Werke. Diese Tatsache drückt insofern ein ästhetisches Verhalten aus, als man im japanischen Hause von vornherein keine derartigen Möglichkeiten schuf, das heißt, man verhielt sich der Plastik gegenüber durchaus uninteressiert. Die einzig feststehende Wand eines japanischen Zimmers mit seiner Bildnische, dem Tokonoma, bietet nur Platz zum Aufhängen eines Bildes, zum Aufstellen einiger dekorativer Gegenstände und zum Aufbewahren von Schreibzeug und Kleinigkeiten. Und tatsächlich würde eine figürliche Plastik in den verhaltenen Einklang einer japanischen Raumstimmung nicht hineinpassen. Der ästhetisierende Geschmack, verbunden mit einer bürgerlichen Lebenshaltung, schließt jedes Zur-Schau-Stellen religiöser Werke aus. Was an solchen und damit an Werken figürlicher Kleinplastik im japanischen Haushalte sich vorfindet — und sie sind in jedem Hause zu finden — steht in einer dunklen Ecke abseits in einem Altarschrein. Die Einstellung diesen Plastiken gegenüber verdeutlicht die Äußerung eines Japaners, der zu mir sagte: „Buddhas schaut man nicht an, sondern betet man an", und dabei schlug er die Hände ein paarmal zusammen und verneigte sich. So ist in all diesen kleinen Werken weder eine künstlerische Tradition noch irgend ein Eigenleben zu spüren. Sie sind Formeln, Buchstaben, Symbole für die gläubige Andacht, haben aber mit Kunst nichts mehr zu tun. Man darf die schematische Lehre dieser Gegenstände des Kultes nicht der strengen Verschlossenheit archaischer Werke nahe rücken. Die plastische Begabung des Volkes lebt sich restlos in den Gegenständen des Handwerks[1], vor allem der Keramik und in der Kleinschnitzerei aus; in diesen Gegenständen entfaltet sich ein sagenhafter Reichtum, vollendetes Können und zauberhafte Phantasie. Der Träger dieser Kultur ist und war ein gesichertes, hochentwickeltes Bürgertum; in seinen Kreisen ist eine eigentlich bildplastische Kunst nie heimisch gewesen.

Ebensowenig plastische Aufgaben wie das bürgerliche Leben, stellte das öffentliche. Es gibt in Japan keine Städtebaukunst, weil jedes japanische Haus sein Gesicht nach innen kehrt und gewissermaßen nur mit dem Rücken sich nach der Straße wendet. Die japanische Bauart, die das Haus nach allen Seiten offen in den Garten hineinstellt oder aber, wie in den Geschäftsstraßen die Stirnseite in die Straße hineinwachsen läßt, bietet gar keine Gelegenheit zur Ausbildung einer Fassade oder Häuserflucht. So wenig es aber diese gibt, kann es demnach Plätze geben; ich meine damit von der umgebenden Architektur gebildete Räume. Es gibt also auch keine Denkmäler. So fehlen von vornherein die Voraussetzungen für eine monumentale bürgerliche Plastik. Die japanische Archäologie schließt alle architektonische Plastik, öffentliche Denkmalplastik und solche bürgerlicher Inhalte aus; lediglich die Friedhofkunst enthält Werke figür-

[1] O. Kümmel, Kunstgewerbe in Japan, Berlin, C. W. Schmidt, 1911.

licher Plastik, meist allerdings in nur ausdruckslosen Steinbildern, die aber auf den Besitz einer älteren religiösen Plastik hinweisen.

Der Träger dieser alten kirchlichen Kunst war die buddhistische Geistlichkeit oder die Aristokratie, die in buddhistischem Geiste dachte und lebte. Das plastische Schaffen ist ganz im buddhistischen Glauben verankert. Aus ihm hat es seine Gestalten und Ideen empfangen. Diese Kunst blieb ausschließlich eine religiöse, ja überweltliche; über diesen Rahmen ging sie nicht hinaus. Nur in den Darstellungen der Priester oder menschlicher Figuren, die im Kulte eine Rolle spielten, griff sie auf individuell bedingte Formen über. Ihre Werke finden wir nicht in den Städten. Noch heute lebt diese Kunst, abgesondert vom ästhetischen Bewußtsein der Bürger, recht einsam in den Tempeln. Hauptsächlich in der Provinz Jamato, dem Herzen der Kultur Japans von alters her und in Jamashiro liegen sie verstreut; wahre Schatzhäuser, die den ganzen Reichtum dieser alten Kunst bergen und hüten; die älteren mehr abgelegen, in ruhigen Landteilen mitten unter Reisfeldern. Vom 8. Jahrhundert ab finden wir ihre Hauptstätten in oder in der Nähe von Städten, deren Gründung oder Blüte in die betreffenden Epochen fällt: Nara, Kyoto und Kamakura[1].

Der Haupttempel der frühesten Zeit ist Horyuji, in der Nähe eines kleinen Dorfes gleichen Namens, das jetzt Bahnstation der Linie Nara—Osakka ist; eine ehrwürdige Kultstätte, die in einzelnen Gebäudeteilen noch originale Arbeit der Gründerzeit aufweist. Heute hat der Tempel zugunsten anderer, die sich enger dem städtischen Leben einreihen, an Bedeutung viel verloren. Nur die Landbevölkerung der Umgebung oder Pilger, die in weißem Kittel, mit Strohhut und Jizostab sommerszeit von Tempel zu Tempel ziehen, finden sich hier wohl zusammen. Auch der Schwarm von Reisenden, die die großen Tempel Kyotos und Naras überfluten, bleiben dieser Stätte meist fern. Wer aber die Bildwerke der archaischen Zeit in aller ihrer Wunderhaftigkeit begreifen will, für den bleibt Horyuji der Ort, wo der alte Geist am unmittelbarsten und reichsten zum Ausdruck kommt.

Der ausgedehnte Tempelbereich ist von einer niederen, bedachten Ummauerung umgeben. Eine zweite Mauer schließt einen inneren Hof ein. Durch das fünfsäulige Tor — Chumon — (Abb. 1)[2] mündet die Allee, die aus dem Ort auf den Tempel zuführt und an Priester- und anderen Gebäuden vorbeileitet, in den inneren Bezirk ein. Die Hauptachse führt über den Platz hinweg auf das Kodo zu, einen Bau aus dem 8. Jahrhundert, der an der Rückwand der Mauer anschließt. Rechts von der Blickrichtung des Eintretenden steht das Kondo (Abb. 2), links die Pagode — To — (Abb. 3), die zusammen mit dem Tor die ältesten Tempelbauten Japans darstellen[3]. Beide Gebäude stehen im Gegensatz zum Kodo, das mehr wie eine Kulisse den Durchblick abschließt, frei im Raum und sind nach allen vier Seiten hin als architektonische Freikörper durchgebildet. Kondo und Pagode sind durch einen steinernen Sockel vom Boden gelöst, zu dem von den vier Seiten aus flache Treppen hinaufführen. Der Gebäudekern ist schmal zusammengefaßt[4]

[1] In Tokyo, Kyoto und Nara sind heutzutage Museen nach europäischem Muster errichtet worden. Diese enthalten Werke, vor allem der Malerei, für die eine Museumssorge zweckmäßig schien. Das Ueno-Museum enthält die aus unseren hier behandelten Epochen stammenden 48 Kleinplastiken des kaiserlichen Besitzes. Im übrigen sind die Werke nur Leihgabe und werden nach Maßnahme gewechselt.

[2] Die dem Textband beigegebenen Aufnahmen sind im folgenden als Abbildungen bezeichnet; die des Tafelbandes als Tafeln.

[3] Das Kloster Horyuji wurde im Jahre 586 n. Chr. von Jomei Tenno gelobt und 607 durch Suiko Tenno errichtet. Nach Angaben im Nihonshoki soll 670 ein Brand den größten Teil zerstört haben. Die Ausmaße betragen nach „Japanese temples and their treasures“ Shimbi Shoin, Tokyo: Umwallung von Ost nach West 298·4 Shaku (Shaku gleich 303·03 mm), von Nord nach Süd 287·5; Kondo 45·9 × 35·3; Pagode 21·2 im Quadrat, Höhe 105·2; Chumon 39·8 × 27·6.

äußere Umgang ist bei beiden Bauten eine entstellende Zutat aus späterer Zeit.

und läßt einen breiten, äußeren Umgang auf dem Sockel stehen, der durch die ausladende Schwingung des Daches überragt wird. Das weckt den Eindruck wie von mächtigen Pflanzen, die aus schmalem Schaft aufwachsen und ihre großen bewegten Blütenblätter entfalten. Die Holzsäulen, rot bemalt und mit Meißel, nicht mit Hobel bearbeitet, sind nach oben und unten verjüngt, als ob auch in ihnen ein verhaltener Atem lebte. Vielfache Überschneidungen, vor allem durch die geneigten Linien der gestaffelten Dächer (besonders bei der Pagode), lösen immer neue Harmonien aus. Das gibt ihrer Körperlichkeit, die durch den flächigen, kleinen Hofraum noch gesteigert wird, eine ganz in sich verharrende, feierliche Bewegtheit. Wie ein Riesenschiff mit ruhigen Segeln dahingleitend, liegt das Kondo da, rot und dunkel in der glühenden hellen Sonne.

Der Innenraum ist ähnlich dem äußeren Grundriß gegliedert: eine einzige Halle, deren Boden bis auf einen schmalen Umgang von einem steinernen Podium ausgefüllt ist, auf dem ein wahrer Märchenwald von Götterbildern wächst. Entsprechend den vier äußeren Treppen sind die Wände nach außen hin geöffnet, doch von gitterartigen Türen verstellt. Die festen Wandteile sind mit Fresken aus dem 8. Jahrhundert bemalt. Die japanischen Tempel dieser alten Zeit sind keine Versammlungsräume; der Laie hat keinen Eintritt zu ihnen. Sie sind nur Obdach für die Bildwerke; nur der Priester versieht im Innern seinen zeremoniellen Dienst; der Laie bleibt draußen vor dem Gittertor stehen unter dem weiten Dach, das Schatten gewährt; im Rücken die lautlose Sonnenglut schaut er in die halbdunkle Kühle, aus der die Bilder ihm entgegentauchen.

Der Haupttür des Kondo zugewendet, steht das gewaltige Werk des Toribuchi die Shakatrinität (Tafel 1 bis 5), in einem fahlen Widerschein des gebrochenen Tageslichtes. Ein großer Heiligenschein umschließt die Gruppe. Zu beiden Seiten steht je eine Buddhagestalt (Tafel 13 und 14), die sich dem Hauptwerk im Ausdruck und Aufbau anschließen. Alle drei Werke sind begleitet von je einem Paar kleinerer Figuren (Tafel 66 bis 73). Der entgegengesetzten Tür zu steht ein Schrein mit einer Trinitätsgruppe (Tafel 159), der aus dem Besitz der Tachibana Fujin stammen soll. In den Ecken des Sockels stehen die vier Himmelswächter, die Shitenno (Tafel 45 bis 53); sie dürften am alten Ort verblieben sein. Die Kokuzo-Bosatzu (Tafel 38), die ehemals auch hier stand, ist ins Nara-Museum gekommen. Die anderen Bildwerke, mit Ausnahme des wertvollen Tamamuchi-Schreines und der beiden Lackfiguren (Tafel 103 und 106), sind alle aus jüngeren Jahrhunderten und stehen wohl mehr oder weniger zufällig hier. Über den drei Werken hängen von der Decke herab Baldachine mit Vögeln und kleinen Figuren, mit Glasschnüren und gemalten Ornamenten geschmückt (Tafel 6 bis 12). Im Umgang vor den Bildwerken stehen Altäre mit leider recht herzlosem Wirrwarr von Kultgerät, unter dem nur die kleinen Bronzeschalen von gewinnender Form sind. Weder die äußeren baulichen Zutaten aus späterer Zeit, noch das Angehäuftsein der Bildwerke aus vielen Jahrhunderten vermag den seltsamen Zauber zu zerreißen, der um das Kondo des Horyuji liegt. Kein lauter Ton, der in die kühle Dämmerung des Innern eindringt, keine laute Bewegung, die die versonnene Stille, die in den Gestalten wie in einem Dickicht lebt, zerreißt. Alles scheint wie durch einen milden Zauber gedämpft: die weichen Maserungen des nachgedunkelten Holzes, die matten Reflexe auf den bronzenen Leibern und über allem die ferne Hoheit der weltüberlebten Gesichter, deren Erinnerung noch wie ein friedliches und segensvolles Heilmittel ist.

Das Entscheidende in der Art der Aufstellung liegt in dem Verhältnis von innen und außen. Immer ist das Bildwerk von der Umgebung losgelöst, gewissermaßen in eine eigene Sphäre entrückt und hat keinerlei formale Beziehungen zum Beschauer. Schon dieses Verhältnis drückt in sich aus, daß für die Andacht der Menge alle ästhetischen Wechselbeziehungen ausgeschaltet sind, wobei nicht gesagt sein soll, daß diese

Werke die Menge etwa nicht menschlich tief ergriffen hätten. In den kleineren Tempelbauten, besonders in denen, die zentral angelegt sind, wird die Figur meistens in einem Schrein verwahrt, der nur an Feiertagen geöffnet wird, wo man hinter den kostbaren Vorhängen die Heiligengestalt ahnt. So im Jumedono, einem kleinen, achteckigen Tempel, der im äußeren Bezirk des Horyuji liegt. Was sonst an zahlreichen Gebäuden noch zum Horyuji gehört, ist jüngeren Datums. Nur das Kura noch, ein blockhausartig gebautes, feuersicheres Magazin, enthält unter seinen Schätzen Werke der Suikozeit, so die Figuren der frühesten Lackarbeit (Tafel 87 bis 102). An den Bereich des Horyuji schließt das reizende Nonnenkloster Chuguji an, wo in sehr sorgsamer Obhut die schöne Nyoirin-Kwannon aus dem Ende der Suikoperiode (Tafel 111) verwahrt wird. Weiter nördlich, in der Nähe von Koryama, besitzt der jetzt recht vereinsamte Tempel Horinji einen Jakushi in Holz (Tafel 33). Auch die Kokuzo-Bosatzu (Tafel 62), die jetzt im Museum von Nara steht, stammt ursprünglich aus dem Horinji. Alle anderen Werke, zumeist Kleinfiguren, sind in einzelnen Tempeln verstreut. Der früher reiche Besitz von Kleinplastiken des Horyuji, die sogenannten Shi-shu-hatei, ist in kaiserlichen Besitz übergegangen.

Der Haupttempel der anschließenden Hakuhoperiode, der Jakushi-ji, liegt in der Nähe von Nara. Leider ist die Anlage in ihrer ursprünglichen Gesamtheit verfall en Es stehen in der Hauptsache nur noch das Kondo, Kodo und die Pagode. Die Anordnung aber ist eine andere als im Horyuji. Kondo und Kodo stehen sich mit dem Gesicht gleichförmig gegenüber; beide sind länglicher im Grundriß und auf eine vorherrschende Stirnwand hin gebildet, die sich ihrer Breite nach dem Hof zu öffnet. Auch das Innere ist nicht mehr durch einen zentralen Sockel verstellt, sondern ein länglicher Marmorsockel, der nach rückwärts abschließt, trägt die Figuren. Aus dem schmalen Umgang ist mehr ein kleiner Platz, der vor dem Podium liegt, geworden. Im Kondo steht die zu drei monumentalen Einzelgestalten auseinandergezogene Trinität: Jakushi, Nikko und Gakko (Tafel 135 bis 148); daneben die nach dem früheren Aufstellungsort sogenannte Tooindo-Kwannon (Tafel 130). Die Heiligenscheine der Figuren sind neu und wirken in ihrer starken Vergoldung viel zu laut und aufdringlich. Die Raumstimmung als solche ist heller und nüchterner als im Horyuji. Das Kodo birgt eine weitere Trinitätsgruppe (Tafel 149 bis 152), die aber nur wenig künstlerische Formenergie aufweist. Der große Shaka (Tafel 153) in dem entlegenen Tempel Kanimanchi bei Takakura kommt in dem viel zu kleinen, fast ärmlichen Bau, in dem er jetzt steht, nicht mehr zur vollen Geltung seiner wunderbaren Meisterschaft. Die übrigen Werke der Zeit sind meist aus ihrer ursprünglichen Umgebung herausgerissen. Einen einheitlichen Eindruck vermitteln erst wieder die späteren Tempel des 8. Jahrhunderts. So gewaltig auch die Kraft und die wogende Ruhe der Jakushigruppe ist, so vermißt man doch schmerzlich die große ehrfürchtige Stille, die im Horyuji so lebendig geblieben ist und einer langsam gewachsenen Patina gleicht.

Dadurch, daß diese Kunstwerke nur dem religiösen Leben angehören, Objekte des Kultes sind, blieb ihre Pflege und Obhut ganz in den Händen der Priesterschaft. Kein bürgerlich-ästhetisches Interesse hat sie begehrt; als heiligen Dingen war ihnen eine sorgfältige Hut durch die Jahrhunderte hindurch gesichert. Nur Erdbeben, Stürme, Kriege und die ständig drohende Feuersgefahr haben den ursprünglichen Besitz verringern können. Erst in der modernen Zeit drohte der Bestand zu verfallen, als in Japan eine unheilvolle, gegen alles Herkommen gerichtete Strömung das Gefühl für Verantwortung und damit jedes Verständnis zu nichte machte[1]. Der drohenden Verwahr-

[1] Man kann noch heute von älteren Japanern hören, in wie sinnloser Weise man ohne jede Wertschätzung bereit war, die Tempelschätze zu verschleudern. Es war die Zeit, die europäische Sammler noch immer trauern, versäumt zu haben.

losung und Verschleuderung aber beugte die japanische Regierung in letzter Stunde dadurch vor, daß sie alle Hauptwerke als Staatseigentum erklärte und außerdem jeden Verkauf, vor allem ins Ausland, von einer offiziellen Erlaubnis der Präfektur wie des Ministeriums abhängig machte. Diese Maßnahme sicherte den alten Werken ihre angestammte Heimat. Gleichzeitig bedingte sie eine Inventarisierung der Denkmäler und führte zu einer dauernden Denkmalpflege. Die japanischen Archäologen haben im Laufe der Zeit das bedeutendste Material aus öffentlichem und privatem Besitz veröffentlicht, sodaß auch in Europa eine tätige Mitarbeit bei der künstlerischen Verarbeitung einsetzen konnte[1]. Zu bedauern ist nur, daß auch in Japan keine archäologische Tradition lebendig war, die über alle die verwickelten Fragen der Herkunft, Meisterschaft, Datierung u. s. w. hätte Auskunft geben können, zumal in einem Lande, in dem solche Fragen bei der Wertung der bürgerlichen Kunst von je eine so große Rolle gespielt haben. Wir müssen uns gedulden, bis von japanischer Seite allmählich das Material der Tempelinventare, Quellen, Urkunden u. s. w. verarbeitet ist. Indessen wird das Fehlen dieser Kenntnisse nicht die Erkenntnis der Werke selber, die doch wesentlich immer nur auf der richtigen Wertung und Einsicht der Werke selbst beruht, verdunkeln oder hintenanhalten können.

II. Die Reihe der historischen Denkmäler Japans beginnt mit jenem Hauptwerk des Horyuji, der Trinität, die inschriftlich von Toribuchis Hand stammt und zum Gedenken des Shotoku Daishi im Jahre 623 n. Chr. errichtet wurde (Tafel 1). Die Fülle der Werke, die aus derselben Zeit erhalten sind, bezeugt, daß Toribuchis Werk nicht etwa vereinzelt dasteht, sondern durchaus das Symptom einer allgemeinen Gesinnung ist. Die stilistische Entwicklung, deren fortlaufende Kette durch alle späteren Jahrhunderte zu verfolgen ist, nimmt hier ihren Ausgang. Mit den Werken des 7. Jahrhunderts aber bricht die Reihe ab; vor den Werken Toribuchis müssen wir haltmachen. So steht am Anfang der Kunst, die wir auf japanischem Boden vorfinden, ein Werk, dessen Meisterschaft bereits einen Höhepunkt bedeutet, sozusagen das Axiom eines ausgereiften Kunstwollens ist. Stilistische Rückschlüsse auf eine vielleicht verlorengegangene Kunst sind nicht möglich, wie etwa in Indien, wo die ältesten erhaltenen Denkmäler: Sanchi, Bharhut[2], Amaravati u. a. m. auf eine vorangegangene Kunst verweisen, die aber zugrunde ging, da ihre Denkmäler in Holz ausgeführt waren. Gegen eine solche Annahme aber sprechen auch alle kulturellen Verhältnisse der älteren Vergangenheit Japans. Die vorgeschichtlichen Altertümer[3], Stein- und Hügelgräber mit Beigaben von Schmuck, Waffen und Gerät, auch steinerne Grabfiguren, enthalten nichts, was nicht für jede Urzeit typisch wäre und stehen in keiner Verbindung zu den historischen Denkmälern. Die vorgeschichtliche Zeit Japans wird kulturell durchaus bestimmt durch den sogenannten Shintoismus, eine Benennung, die erst in späterer Zeit zur Unterscheidung anderer Gesittung aufkam. Der Volksglaube, als der sich der Shintoismus darstellt, ist das einzige Kulturelement, das sich durch die ganze Geistesgeschichte Japans, wenn auch unter mannigfachen Veränderungen, hindurchzieht. In

[1] O. Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte, Eßlingen, P. Neff, 1912; derselbe, Japanische Kunstgeschichte, Westermann; Curt Glaser, Die Entwicklung der Gewanddarstellung in der ostasiatischen Plastik, Ostasiatische Zeitschrift; derselbe, Die Kunst Ostasiens, Leipzig, Insel-Verlag, 1913; William Cohn, Einiges über die Bildnerei der Naraperiode, O. Z. I, II, 3, 4, 1; E. F. Fenelossa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst, Leipzig, K. W. Hiersemann, 1913.

[2] A. Cunningham, The stupa of Bharhut, London 1879.

[3] N. Ono, Senshi Koko Zufu (Atlas der prähistorischen Archäologie von Japan) Tokyo, Fuzambo, 1904.

ihm drückt das rein japanische Empfinden, besonders das der älteren Zeit sich aus. Shinto ist der „Weg der Götter". Dieser Religionsbegriff aber ist nicht das Abbild einer die Gesamtheit der Erscheinungen verursachenden Gottheit, nicht die unendliche Idee der Erlösung des Endlichen, sondern bedeutet eine in aller belebten Natur wohnende Geisterwelt, die mit dem menschlichen Leben aufs engste verbunden ist. Diese Kami sind wirkende Naturgeister. Die Toten werden zu Geistern mit übernatürlicher Kraft. So verbindet sich der Naturkult mit dem Totenkult; durch die Verschmelzung der Vorfahren mit den göttlichen Wesen entsteht jener heroische Ahnenkult, der noch heute das kaiserliche Geschlecht zurückführt bis auf die Sonnengöttin Amaterasu als Ahnfrau. Der ursprüngliche Kult ist denkbar einfach. In jedem Hause befindet sich ein Hausschrein, Kamidana, der später auch mit buddhistischen Figuren sich bevölkert. In der Natur findet man an Stätten, wo durch Alter, Schönheit, seltsame Gestaltung ein besonderer Kami zu wohnen scheint, Strohseile und weiße Papierfahnen als heilige Merkmale. Der Tempelkult, soweit nicht der Gemeinde- und Staatskult in späteren Zeiten ein immer größeres Zeremoniell entwickelte, besteht aus einfachen Riten, Opfern, Dankgebeten und Tanz. Götterbilder besitzt der Shintoismus nicht; so weit haben die religiösen Vorstellungen sich nie verdichtet. Um so mehr spielen die Darstellungen von shintoistischen Götter- und Geistergeschichten und Sagen in der späteren bürgerlichen Kunst eine bedeutende Rolle. Die Shintotempel als solche (Miya) stellen die älteste japanische Hausarchitektur dar, die nichts von dem komplizierten buddhistischen Raumbau in sich trägt. Sie enthalten im Innern in der Hauptsache nur einen Tisch, auf dem ein einfacher, runder Metallspiegel, das Sinnbild des Glanzes und der Sonne, steht. Die Glaubensverhältnisse des Shintoismus ergeben keinerlei Grundlagen für eine hieratische Kunst. Wohl hat der Shintoismus als eine reine Volksreligion die Allgemeinheit in großartiger Weise durchsetzt; durch das Fehlen einer ausgebildeten Priesterschaft aber kein eigentlich geistig produktives Leben gezeitigt. Im Shintoismus ist der japanische Volkscharakter in seiner reinsten Art zum Durchbruch gekommen. Mit ihm hängen die Volksqualitäten eng zusammen: Ehr- und Pflichtgefühl, die strenge Ordnung des Staats- und Familienlebens und die ganze liebenswürdige Freudigkeit am Dasein. So steht diese Gesinnung, die schon in vorgeschichtlicher Zeit sich ausgeprägt hatte, in einem unheimlichen Gegensatze zu dem geistigen Sein, das in den Denkmälern der ersten rein geschichtlichen Zeit so unvermittelt und mit solcher Energie zum Ausdruck kommt. Sowohl die Form als auch das Weltbild des Buddhismus stehen ohne heimische Vermittlung wie Fremdlinge plötzlich auf der japanischen Erde. Die Komponenten der geistigen Kultur dieser Zeit müssen wir demnach außer Landes suchen.

Japan bedeutet, kulturgeographisch betrachtet, eine Reihe vom asiatischen Festland abgesprengter Inseln, denen die Voraussetzungen zur Ausbildung einer selbständigen Gesamtkultur fehlen. Aus dieser Lage ergibt sich die merkwürdige Stellung, die Japan im ostasiatischen Geistesleben einnimmt: als freiliegendes Inselland abgeschlossen und in sich selbst verankert; daraus folgert sich die strenge Tradition und Einheitlichkeit des Volkslebens; als vorgelagertes kleines Inselland aber abhängig, wenigstens in den Grundlagen, und ganz verwachsen in den Mutterboden des Festlandes[1]. „Ostasien stellt ein Stück Erde dar, das die glücklichste Verbindung von gemäßigter und subtropischer Zone bildet. Ein riesiger, physisch wenig zerplitterter, zusammenhängender Lebensboden liegt da, eine ideale Bahn für die Ausbildung geschlossenen, gesellschaftlichen Lebens. Zwar fehlt es auch hier nicht an Zerreißungen des räumlichen Zusammenhanges. Das ozeanische Ostasien, die japanischen Inseln und Korea sind starke physische Individuationen ostasiatischer Erde. Aber das sind nur Ausläufer des einheitlichen mächtigen

[1] Erwin Hanslik, Der nahe Orient, Indien und Ostasien, Schriften des Institutes für Kulturforschung in Wien, Mölkerbastei 10.

Binnenlandes der chinesischen Erde, die sich vom 40. Grad nördlicher Breite bis zum Wendekreis und zu den Tropen zwischen Wüste und Hochgebirge einerseits, dem Meere anderseits ausbreitet. Nirgends gibt es ein zweitesmal auf der Erde eine so wunderbare Voraussetzung für die geschlossene Ausbildung und das enge Zusammenwachsen historischer Lebenszusammenhänge."

Der Mittelpunkt ostasiatischer Kultur ist das nördliche China, von wo aus alles geistige und soziale Leben ausstrahlte, nach Süden, wo sich der südchinesische Kreis bildete, nach Korea und als letzte Station nach Japan. Alles was uns daher hier an kulturellen Werten so unvermittelt und in so erstaunlicher Reife entgegentritt, müssen wir auf die festländische Basis projizieren. Dies geistige Leben des alten Japans wird erst begreiflich, wenn wir es im Zusammenhange der asiatischen Kulturentwicklung auffassen. Während Japan noch in seinem ländlichen Einzeldasein verharrte, hatte China bereits eine ungeheure historische Vergangenheit hinter sich, befand sich im Vollbesitz einer Kultur, deren Werke und System uns noch heute mit Schauer erfüllen. Als die geistige Besiedelung Japans einsetzte, hatte China schon seine eigenen Grenzen weit geöffnet, war der Prozeß der Verarbeitung fremder Werte in voller Entwicklung. Das kulturell gesonderte Dasein Chinas war in den Gesamtkreis asiatischen Lebens eingetreten. Indische Glaubensvorstellungen hatten eine neue Heimat im chinesischen Herzen gefunden. Der Buddhismus war es, der mit wunderbarer Kraft die Kette schmiedete, die von Indien bis Japan reicht. In seinem Namen strömte Kultur und Wissen Chinas auf die Insel hinüber. Die erste geschichtliche Zeit Japans ist erfüllt und erschüttert von diesen Begebenheiten; die Bildwerke sind ihre Zeugen. Japan ist das Wachs, in das China sein Siegel einprägt[1]. „Wie den alten Germanen das kaiserliche Rom, so mußte dem beweglichen Volksgeiste der Japaner die chinesische Kultur einen ganz ungeheuren Eindruck machen: Die technischen Fertigkeiten, die Schrift, die Kunst, der Luxus, das Städtewesen und die großen Bauten, ebenso aber auch das Staatswesen, die monarchische Kaisergewalt mit ihrem Beamtentum, die feste Rechtsordnung, namentlich auch das Familienrecht, das dabei auf Grundvorstellungen beruhte, welche denen der Japaner verwandt waren."

Die kulturellen Beziehungen Japans zu China[2] beginnen etwa mit dem Beginn des 5. Jahrhundert n. Chr.; jedoch besitzen wir darüber wenig Kenntnis. Nur so viel läßt sich sagen, daß irgend welche stabilen Resultate aus dieser losen Berührung, wobei es sich naturgemäß immer nur um einzelne Missionen oder Ansiedler handelte, nicht entstehen konnten. Aber diese allmählich wachsenden Beziehungen müssen doch als Vorbereitung angesehen werden; es dauert eine längere Zeit, bis derartige Einflüsse sich zu einer entscheidenden historischen Begebenheit verdichtet haben. Eine solche war die offizielle Einführung des Buddhismus im Jahre 552; damit dringt die gewaltige Kulturwelle in Japan ein, die den Grund für alles weitere geistige Wachstum legte. Von diesem Jahre bis zur sogenannten Taikwareform im Jahre 645 rechnen wir den ersten Zeitabschnitt, die nach der Kaiserin Suiko, die 593 bis 628 regierte, benannte Suikoperiode. Dieser Abschnitt ist bis in alle Nerven des staatlichen Organismus hinein durchsetzt von den Wirren und Kämpfen, die durch die Einführung der fremden Geistes- und Staatsgesetze verursacht wurden, und endete mit einer bereits gesicherten Konsolidierung der neuen Verhältnisse. Die Einführung des Chinesentums und des Buddhismus spielt sich ab auf dem Hintergrunde großer parteilicher Kämpfe der Adels-

[1] K. Rathgen, Staat und Kultur der Japaner, Monographien zur Weltgeschichte, Band 27, Bielefeld 1907.

[2] Für Geschichte Japans siehe: O. Nachod, Japan, Weltgeschichte, herausgegeben von J. von Pflugk-Harttung, Berlin, Ullstein; Max von Brandt, Japan, China und Korea, Weltgeschichte, herausgegeben von H. F. Helmolt, Leipzig, Bibliographisches Institut; James Murdoch, A history of Japan, Asiatic Society of Japan 1910; Karl Florenz, Japanische Annalen (Nihongi), Tokyo 1903.

geschlechter Omi und Muraji. Das Sogageschlecht, das als Oomi an der Spitze des Omiadels stand, verficht den Buddhismus gegenüber den Muraji. 587 ist der Kampf zugunsten der ersteren entschieden, wodurch die Zentralisation der Macht auf das durch Umako dem Kaiserhause verschwägerte Geschlecht entscheidende Fortschritte machte.

Als eine durch viele Legenden verherrlichte Hauptgestalt tritt uns der als Shotoku Daishi (Abb. 4 und 5) bekannte Prinz Umajado entgegen. Er starb 621. Ein Mitglied des Kaiserhauses, stand er als erster völlig auf Seiten des Buddhismus; sein ganzes Wirken beruhte auf der systematischen Durchführung chinesischer Verhältnisse. Die Proklamation vom Jahre 604 ist ein alles Gewohnte erschütterndes Manifest. Es heißt darin unter anderm: „Einigkeit und Harmonie sind wertvoll, Gehorsam ist das Unerläßlichste. Wenn die Oberen und Unteren harmonieren, so schreiten die Dinge von selbst fort — — — Wenn ihr einen kaiserlichen Befehl erhaltet, so müßt ihr ihn mit Sorgfalt beachten. Den Fürsten soll man wie den Himmel, die Untertanen wie die Erde erachten; der Himmel bedeckt, die Erde trägt.“ Artikel 2 lautet: „Verehret eifrig die drei Kleinodien. Die drei Kleinodien sind: Buddha, das Gesetz und die Mönchsgemeinde. Sie sind die letzten Zufluchten der vier Wesensarten und die Urprinzipien aller Länder. Welche Generationen und welche Menschen sollten diese Gesetze nicht ehren? Wenig sind der Menschen, die ganz und gar schlecht sind. Man kann sie unterrichten und dazu bringen, die Gesetze zu befolgen. Wie soll man sie richtig biegen außer durch Zuflucht zu den drei Kleinodien?“

Indessen brachen nach dem Tode Shotokus neue Kämpfe aus, die allerdings weniger um den Buddhismus als vielmehr um die zentrale Staatsgewalt geführt wurden, Kämpfe von größter, innerer Spannung. 643 wurde Shotokus ganze Nachkommenschaft vernichtet; jedoch gelang es der Sogapartei nicht, sich dauernd durchzusetzen. 645 war ihr Schicksal entschieden: Iruka wurde erschlagen, sein Vater Emishi folgte ihm im Tode nach; die Kaiserin Kogyuko mußte abdanken.

Die erste Welle buddhistisch-chinesischer Kultur war über Japan hinweggegangen, eine Fülle des Neuen hinterlassend. Zu einer Verarbeitung aber konnte es noch nicht gekommen sein; dafür war die Zeit mit zuviel Wirren und Kämpfen erfüllt und ermangelte vorerst aller nötigen Staatsgrundlagen, die einen friedlichen Ausbau verbürgen. Es handelte sich vielmehr in diesem Stadium darum, die neue Kultur als Element durchzusetzen und eine zentrale Staatsgewalt zu gewinnen. Solange diese fehlte, konnten die neuen Kulturelemente nicht zusammenwachsen, um ein geschlossenes Leben im Staatsganzen zu bilden.

Dieser wechselvolle Prozeß war im wesentlichen abgeschlossen, als die neue Periode einsetzte. Dem Prinzen Naka no Ohine war es gelungen, eine absolute Regierungsgewalt durchzusetzen; aber erst 668 nahm er den Kaisertitel an; er regierte als Tenji Tenno bis 672. Erneuerter Widerstand flackerte nach seinem Tode auf, wurde aber durch Temmu Tenno endgültig beseitigt. Gegen 710 ist die Konsolidierung der Kaisermacht so weit gediehen, daß in Nara eine feste kaiserliche Residenz errichtet wird. Diesen Abschnitt der Geschichte, der von 645 bis 710 reicht, bezeichnen wir unter Zusammenfassung verschiedener kleinerer Perioden als Hakuhozeit. Am Anfang dieser wesentlich friedlichen und reformatorischen Epoche steht die kulturelle Tat der nach der Taikwaperiode sogenannten Taikwareform. Dazu schreibt Rathgen: „Das Wesen der Reform war die Schaffung des Einheitsstaates. Vorangestellt wird die himmlische Gewalt des Kaisers. Der Kaiser ist Eigentümer des Landes. Der Adel wird durch ein ausgebildetes Hofzeremoniell unter die Kaisergewalt gebeugt. Wo vorher formlos die Großen des Landes regierten und an den Entscheidungen des Landes teilnahmen, waltet jetzt das kaiserliche Beamtentum. Das Land wird den Bebauern zugeteilt, die Abgaben und Frondienst für die Erhaltung des Hofes und des Beamtentums leisten.

In diesen Zusammenhang gehört die Fürsorge für die Ausbreitung und feste Begründung des Buddhismus. An die Stelle des Kultes der Geschlechts- und Lokalgötter tritt eine universelle Religion, eine Religion, die alle Grundsätze der Erblichkeit und des Geschlechterstaates der alten Gentilverfassung durchbrach. Und darin liegt doch wohl, neben dem überwältigenden Eindruck, den das Buddhatum mit seinen Lehren und der Pracht seines Kultes übte, der Grund, weshalb das Kaiserhaus an die Spitze der religiösen Bewegung trat."

Der Taikwareform schlossen sich andere Verordnungen und Reformen an, wie überhaupt die Hakuhoperiode eine Zeit der fundamentalen Gesetzgebung war. Im Gegensatz zur ersten Hälfte des Jahrhunderts war sie nicht mehr lediglich passiv in ihrem Verhalten, sondern setzte mit großartiger Energie in Wirklichkeit um, was sie empfangen hatte und in China als leuchtendes Vorbild sah. Der äußere Rahmen für eine systematische Kultur im chinesischen Geiste war geschaffen. Die Träger der Kultur bestanden in der Aristokratie und der Geistlichkeit; in dieser Schicht spielte sich das ganze geistige Leben ab. Es war eine glückliche Parallelität der Zustände, daß gerade in dieser Zeit, die nach den schweren vorangegangenen Wirren einen einheitlichen Staatsorganismus aufbauen und wesentlich friedlicher Kulturarbeit sich widmen konnte, das Mutterland China in einer kulturell und politisch seltenen Blüte und Machtentfaltung stand.

Leider besitzen wir von diesen ereignisreichen Jahrhunderten Chinas noch keine vollwertigen Vorstellungen. Nach der großen Zeit der Dynastien der Han 202 v. Chr. bis 220 n. Chr. zersplitterte die einheitliche Geschlossenheit des chinesischen Sozialganzen in einzelne Machtbereiche, von denen keiner überragende Bedeutung oder größere Kontinuität erringen konnte. Als geistiges Erlebnis trat immer mehr in den Mittelpunkt des kulturellen Lebens der Buddhismus, der in diesen Jahrhunderten Besitz ergriff von den chinesischen Glaubensvorstellungen. In der Suidynastie 589 bis 619 verdichtete und klärte sich das politische Leben Chinas wieder. Der Kaiser Kaotsu einigte das zerrissene Land zu einem mächtigen Reiche. Eine Zeit größter geistiger Machtentfaltung setzte ein. 620 ging die politische Macht einheitlich auf die Dynastie der Tang über. Tai Tsung 627 bis 649 setzte fort, was Kaotsu begonnen hatte. Er teilte das Land in durchlaufende Provinzen ein, redigierte das Strafgesetz und vereinheitlichte die Verwaltung. Nach außen entfaltete er seine Macht bis zum Kaspischen Meer und zum Hindukush. Wissenschaft, Kunst und Literatur blühten unter seiner Fürsorge. Die buddhistische Geistlichkeit spielte nicht nur in religiösen, sondern auch in politischen Angelegenheiten eine oft entscheidende Rolle. Die bewunderte Hauptstadt Changan, das heutige Tsinanfu, bildete einen Mittelpunkt der asiatischen Welt[1]. „Im Jahre 630 kamen Gesandte aus Cochinchina, 636 erhielten die Nestorianer die Erlaubnis, sich in der Hauptstadt anzusiedeln, im Jahre 638 kamen persische Gesandte und 643 erreichte eine Gesandtschaft des byzantinischen Kaisers Konstanz des II. den Hof des Tangkaisers, zwei Jahre später kehrte der berühmte Indienpilger Hsüan Tsang von seiner langen Reise heim."

So war China in den Gesamtkreis des altasiatischen Lebens eingetreten; die Grenzen hatten sich weit über fremde Gebiete ausgedehnt; die kulturellen Wechselbeziehungen beruhten für die damalige Zeit geradezu auf internationaler Grundlage. Aber durch dies grandiose In-die-Breite-Gehen verschoben sich auch die geistigen Grundlagen. Diese Kultur war zu sehr auf die politische Macht gegründet, hatte eine Richtung nach Außen genommen, die allmählich von dem Wesentlichen innerpolitischer Bindung abkehren und dem innerlichen Sinn des Buddhismus fremd werden mußte. Schon im 8. Jahrhundert verkörpern die Bauten und Werke des monumentalen Stiles diese veränderte Gesinnung, die durch Steigerung der Dimensionen, durch Vertauschen der Qualität

[1] William Cohn, Einiges über die Bildnerei der Naraperiode.

gegen Quantität zu wirken sucht. Diese Geistesrichtung trug ihr eigenes Schicksal in sich. Vom Buddhismus und seiner weltfremden Geistigkeit fortstrebend, fanden die künstlerischen Kräfte erst in einer höfisch-ständischen Kunst späterer Zeiten ihren entsprechenden Ausdruck und eine sinngemäße Entfaltung.

Das 6. und 7. Jahrhundert aber umschließt — gerade in der Gegensätzlichkeit der Gesinnungen — einen erschütternden Reichtum verinnerlichter Arbeit und eine gewaltige Intensität der Äußerungen. Wenn wir die Vergleichsetzung der chinesischen und japanischen Perioden schematisieren, können wir sagen, daß die Suikozeit das Vortang, die Hakuhozeit das frühe Tang selbst verkörpert oder ihm geistig entspricht. Der erste Abschnitt in der geistigen Besiedelung Japans wird dadurch bestimmt, daß alle Vorbedingungen für eine einheitliche Reaktion des Buddhismus auf das japanische Volk erst geschaffen werden mußten. Der Verkehr konnte in dieser Zeit nur ein einseitiger sein; vom Festland aus betrachtet allerdings insofern ein vielseitiger, als hier selbst ein zentraler Ausgangspunkt politisch nicht bestand. So mag gerade am Anfang die Vielfältigkeit der Schätze, die man zur Propagierung des neuen Glaubens herüberschickte, recht erdrückend gewesen sein. Kam doch als Durchgangsland auch Korea noch hinzu. Die ruhigsten Zeiten, in denen die neuen Werte Boden gewinnen konnten, mögen die gewesen sein, als Shotoku Daishi für die Verbreitung des fremden Glaubens wirkte. Eine feste Einwurzelung des Buddhismus aber wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht eine festländische Geistlichkeit dauernd in Japan sich angesiedelt hätte, fehlte doch den Japanern auch alle Kenntnis der Schrift, der Literatur und des Ritus. Dasselbe gilt von den Werken der Kunst; diese mögen im Anfang als Geschenke oder im Auftrag von China und Korea herübergebracht worden sein; daneben aber machten, wie Toribuchis Überlieferung beweist, sich ausländische Künstler und Werkleute im Lande selbst seßhaft. Von den großen bronzenen Bildwerken ist ohne weiteres anzunehmen, daß sie an Ort und Stelle gegossen worden sind. Wir erfahren sogar, daß diese neue Klasse von Einwanderern und ihrer Nachkommen — tomonotsuko — als freie und persönliche Untertanen des Kaisers galten. Es ist dabei erklärlich, wenn diese eingewanderten Künstler, die den direkten Konnex mit dem Heimatland aufgegeben hatten, und inmitten eines Daseins, in dem sie die geistig Überlegenen waren, lebten, viel strenger und länger an ihrer mitgebrachten Tradition festhielten, als diese alten Ausdruckswerte im Mutterlande selbst in Geltung waren. Es kommt hinzu, daß die letzten Jahrzehnte der Suikozeit durch erneute Kämpfe angefüllt waren, die eine raschere Entwicklung hemmten, sodaß erst mit der Durchsetzung der Zentralgewalt — also etwa von der Mitte des Jahrhunderts an — der Geist der Tangzeit, der in China bereits seit mehreren Jahrzehnten lebendig war, auch in Japan zum Durchbruch kam, und zwar mit einer Plötzlichkeit und Ausschließlichkeit, die in Bezug auf die Werke der Kunst ohne historische und soziale Einblicke schwer begreiflich wären. Jetzt, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, beruht der gegenseitige Verkehr auf ganz anderer, reiferer Grundlage: Ein einheitliches, mächtiges China steht einem in sich gesicherten Japan gegenüber, dessen ganze Hingabe der Gewinnung chinesischer Kultur gewidmet ist. Durch die enge Verbindung mit der Kultur der Tang in China gewinnt auch Japan Anteil an dem geistigen Gesamtleben des buddhistischen Asiens. Es ist mit völlig historischem Bewußtsein ins geschichtliche Zeitalter eingetreten; daß dies so spät geschah und erst so spät geschehen konnte, verursachte seine kulturelle Abhängigkeit; das macht, daß auf uns diese Zeit mit ihrem buddhistisch-höfischen Ausdruck so fremdartig wirkt. Erst viel später hat Japan sich selbst gefunden unter notwendiger Aufgabe seiner alten Werte. Das gilt auch für die Kunst. Wenn wir die Werke der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts betrachten, so müssen wir schließen, daß ein neuer Strom von Künstlern nach Japan flutete, die ihrem Wollen nach im Gegensatz zu den älteren Meistern stehen. Aus den naturali-

sierten Chinesen mögen mit der Zeit Japaner geworden sein, aus den Japanern, die als Gehilfen und Werkleute mitarbeiteten, wurden mit der Zeit wohl Meister, aber für die erste Zeit solche, die in chinesischem Sinne schufen. So vermischten sich die Gegensätze; eine rein japanische Kunst aber erstand erst auf anderer Grundlage und in einem innerpolitisch anderen Milieu.

In der Suiko- und Hakuhozeit aber zittert das chinesische Weltleben in all seinen Erschütterungen und großen Begebenheiten nach; so sehr hat es sich eingeprägt, daß wir noch heute in einen Spiegel Chinas zu blicken glauben. Die äußeren Verhältnisse, die kurz angedeutet wurden, machen auch die Tatsache begreiflich, daß uns in den Bildwerken des 7. Jahrhunderts eine solche Fülle verschiedener Typen und zugleich ein so grundsätzlicher Wechsel im prinzipiellen Erleben gegenübertritt. Es ist im Kleinen und zusammengedrängt ein Abbild der gesamten kontinentalen Verhältnisse. Die typischen Verschiedenheiten erklären sich durch die lokalen. Werke Chinas und Koreas stehen in Japan brüderlich nebeneinander. Die prinzipiellen Veränderungen, die die Werke von Suiko und Hakuho so eindeutig voneinander trennen, gehen zurück auf jenen mächtigen Wechsel von Vor-Tang und Tang; ein Wechsel, den wir in seiner ganzen Konsequenz erst werden begreifen können, wenn wir über das China des 6. und 7. Jahrhunderts genauere Kenntnisse besitzen[1].

Während im Mutterlande alle Werke aus Holz und Bronze durch die abenteuerliche Ungunst der späteren Jahrhunderte verlorengegangen sind, hat Japan seinen einst empfangenen Teil wohl verwahrt und gehütet. In China selbst sind uns bis jetzt hauptsächlich die ausgedehnte Menge der Felsskulpturen in den Höhlen von Lungmen, Tuen Huang u. a. m.[2], einige Gräber und in jüngster Zeit verschiedene teilweise prächtige Marmorstatuen[3] bekanntgeworden. Die Felsskulpturen aber, deren Ausarbeitung durch viele Jahrhunderte sich hinzog, setzen einer stilistischen Aussonderung größere Schwierigkeiten entgegen. Vielleicht aber gelingt eine Scheidung, wenn man rückschließend die formalen Erkenntnisse, die uns die japanischen Denkmäler liefern, auf diese anwendet. Für eine Erkenntnis der Ausbreitung sowohl als auch der konstituierenden Merkmale und Einflüsse der Tangkunst, ist durch die Erforschung Turkestans neues Material[4] zugänglich gemacht worden.

III. Die Kultur der frühen Jahrhunderte Japans wurzelte ganz im Buddhismus. In den Händen der Geistlichkeit lag die geistige Macht des Landes. Das Kaisertum, dem es im Rahmen chinesisch-buddhistischer Reformen gelungen war, eine feste Staatsbildung durchzusetzen, mußte um so enger sich dem Buddhismus als Religion anschließen, da es in mancherlei Gegensätze zum angestammten Shintoismus sich verwickelt hatte. Das gewaltigste Mittel im Dienste des neuen Glaubens war die Kunst.

[1] Es soll einer friedlicheren Zeit nach dem Kriege vorbehalten sein, die sehr verlockende Vergleichssetzung des japanischen und chinesischen Materials durchzuführen. Wie ich erfahre, bereitet A. Salmony eine Arbeit vor, die sich mit der stilistischen Entwicklung der Kunst der Wey-Sui und Tang befaßt. Von Th. Klee wird eine Arbeit über die Reliefentwicklung dieser Perioden zu erwarten sein.

[2] E. Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Paris, Leroux. 1909; derselbe, Six monuments de la sculpture chinoise, Ars asiatica, Paris, G. van Oest, 1914.

[3] Abbildungen in der ostasiatischen Zeitschrift, Berlin Oesterheld und im Burlington Magazine.

[4] A. Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan, Berlin, G. Reimer, 1912; A. von le Loq, Chotscho, Berlin, D. Reimer, 1913; M. Aurel Stein, Ancient Khotan, Oxford 1907 u. a. Eine stilistische Klärung hat Wachsberger gegeben: „Stilkritische Studien zur Kunst Chinesisch-Turkestans." Sonderveröffentlichungen der Ostasiatischen Zeitschrift, Berlin, Oesterheld, Band 2. An dieser Stelle sei noch erwähnt: A. Foucher, L'art Gréco-bouddhique du Gandhara, Paris, E. Leroux, 1905.

Als eindringlichste Verkündigungen appellierten die Bildwerke an den Geist derer, die in ihnen den heiligen Geist der Ewigkeit und Erlösung zu ahnen begehrten. Wie fremdartig und unverständlich aber mußte dieser strenge, lebensferne und übersinnliche Glaube auf das japanische Volk wirken, dessen geistige Lebenshaltung im Shintoismus, diesem vielbewegten, allem persönlichen Leben eng verbundenen Geisterglauben sich ausgedrückt hatte, auf ein Volk, das mit so viel einfacher Lebensfreudigkeit und unspekulativer Sinnenkraft begabt war. Die gewaltige Symbolik des buddhistischen Systems, die unerbittliche Einheit, in die alle Affekte eingereiht sind, die tiefe Überweltlichkeit — alles das konnte nur von einer Schicht, die geistig reif und dem Leben gegenüber selbständig war, wirklich aufgenommen werden. Dazu kommt, daß auch der Ritus die weite Kluft zwischen dem Eingeweihten und dem Laien, die schon im Gedanklichen gegeben war, noch schärfer ausprägte. Wir haben schon erwähnt, daß in den Tempeln dieser ältesten Zeit kein Raum war für die andächtige Menge, daß diese nur von außen Anteil nehmen konnte an den Herrlichkeiten, die der Tempel in seinem Innern geheimnisvoll verwahrte. Diese unpersönliche, unanschauliche, so gar nicht greifbare Form der Andacht kann nie dem einfachen Bedürfnis eines Volkes entsprechen. So machte denn auch der Buddhismus in Japan, wie Percill Lowell sagt, die Entwicklung durch, daß aus dem Ideal ein Idol wird.

Indessen drücken diese Tatsachen nur die Beziehungen des Buddhismus zum Staat, Volk und Kult aus; wie aber ist das Verhältnis vom Buddhismus als Ideenvoraussetzung zur Kunst als ästhetischem Ausdruck? Können diese Bildwerke, die ganz aus buddhistischer Gesinnung heraus entstanden sind, auf ein allgemeines Bewußtsein übergreifen, das sie auch ohne religiöse Verknüpfung im wesentlichen in sich aufzunehmen im stande ist? Die letztere Frage mißt sich an dem ästhetischen Wert der Werke, insofern dieser von der weltheitlichen Empfindung wohl getragen aber nicht unterjocht wird; also dort, wo die Reinheit der Idee und die Energie der Form einander vollwertig und gleichartig entsprechen und beide Komponenten nicht durch außerhalb liegende, also sekundäre Momente getrübt sind. Diese Voraussetzungen aber treffen gerade auf die Werke zu, die aus dem Geiste des 6. und 7. Jahrhunderts entstanden sind. In dieser Zeit stand der chinesische Buddhismus auf seiner Höhe. Es ist erstaunlich, wie hoch der künstlerische Durchschnitt der in Japan übriggebliebenen Werke ist. Das mag begreiflich sein: Einmal werden in der Hauptsache nur wirklich ausdrucksvolle Bildwerke als wichtige Glaubenszeugen nach Japan geschickt worden sein; dann aber, was wichtiger ist, war der Kreis von Menschen, die diese Kunst und Religion lebendig in sich trugen, nur ein kleiner und anfangs streng abgeschlossener. Wir müssen an die aufrichtige Begeisterung und fanatische Hingabe, die im Urchristentum in einer kleinen aber um so bedeutenderen Schicht von Menschen lebte, denken. Noch hatte keine sektenmäßige Zergliederung eingesetzt; man begriff den buddhistischen Lebensinhalt in seinen wesentlichen Momenten, ohne kleinliche Zersetzung und ohne düstere Spitzfindigkeit. Noch blieb er ganz in sich beruhen ohne von nach außen hin gerichteten Motiven entwertet zu werden. Mit einem Wort: Über den Werken dieser Zeit liegt die wahrhaft keusche Ergriffenheit und unzerteilte Kraft früher unverbrauchter Ehrfurcht. Auch hier folgte bald der Umschwung, begünstigt besonders durch die dem Buddhismus zugrunde liegende Weitläufigkeit der Ideen und durch seine Verquickung mit Machtpolitik. Wesensfremd aber war er dem ostasiatischen Geiste trotz der Gegensätzlichkeit konfuzianistischer, taoistischer und shintoistischer Vorstellungen nicht; das beweisen vor allem die Werke der Kunst durch ihre selbständige Ausdeutung und Formvollendung.

Als Religion bedeutet der heutige Buddhismus nur einen unfaßlichen Sammelbegriff mit einem unabsehbaren Pantheon von Göttern, das die Vielfältigkeit der Rassen,

Völker und Zeiten ständig vergrößert und verwirrt hat. Die Tat Gautamas war eine mehr soziale, rein diesseitige gewesen. Eine religiöse Weltbegriffsetzung hat er nicht geben wollen. Aber schon in Indien vermischte das Willensproblem sich bald mit vorbuddhistischer Philosophie und brahmanischen Spekulationen. Schon im ersten nachchristlichen Jahrhundert fand eine entscheidende Umwertung der buddhistischen Grundgedanken statt durch die Trennung in zwei Systeme, das Hinayana und das Mahayana; im ersten Falle steht das Problem der Icherlösung, im letzteren das der Welterlösung im Vordergrund. Unter der Form des Mahayana drang der Buddhismus dann nach China ein[1]. Hier vollzog sich, gemäß der geschlossenen geistigen Dichtigkeit gewissermaßen ein Prozeß der Kristallisation[2]. Mit dem neuen Glauben war auch die bildnerische Gestaltung der buddhistischen Götter aus Indien gekommen. Die künstlerische Darstellung Buddhas geht zurück auf den selbständigen altindischen Kunstkreis, wenn auch aus der Gandharakunst mancherlei formale oder motivische Anregungen hinüberspielten. Die Annahme, daß die Gandharakunst die indisch-buddhistische Kunst überhaupt erst geschaffen oder seine Form ermöglicht hätte und der indische Buddhatypus eine spätere Abwandlung, beziehungsweise formale Mißhandlung darstelle, ist zur Genüge widersprochen worden und läuft von vornherein jedem natürlichen historischen Denken und Formempfinden entgegen. Die indische Formgebung hat China wohl dem Typus nach übernommen, Ausdruck und Form aber in immer neuem Wechsel so selbständig umgewertet, daß sich ein chinesisches und indisches Buddhabild wie zwei verschiedene Welten gegenüberstehen. Erst in den Mischformen, die in späterer Zeit in den Grenzgebieten geläufig werden, nähern sich beide Auffassungen, ohne aber zu einer reinen Gestaltung zu kommen.

Die Ikonographie des Buddhismus ist in seiner ganzen Mannigfaltigkeit noch ungeklärt; auch im vorliegenden Fall soll diese Arbeit Berufeneren überlassen bleiben. Wir können umsomehr darauf verzichten, als eine symbolistische Überwucherung der Bildform für unsere frühe Zeit noch nicht in solchem Maße Platz gegriffen hat, daß das Verständnis der Werke in ihrem künstlerischen Ausdruck darunter eigentlich beeinträchtigt würde.

Es ist vor allem der Gedanke des übersinnlichen Seins und der Gedanke der Entsagung, den unsere Bildwerke predigen und verkörpern: Buddha und die Bodhisattvas. In Buddha versinnbildlicht sich der Begriff des überweltlichen Seins; nur dürfen wir darunter nicht zugleich auch den Begriff als wirkende Ursache fassen. Er bedeutet nicht einfach ein „ens absolutum", nicht das Prinzip einer allweltlichen, göttlichen Wesenheit. Buddha ist, menschlich aufgefaßt, der durch eigene Erlösung aus der Welt der Realität Ausgeschiedene; also eine Voraussetzung, die, wie alle Mystik, die Erde als das zu Überwindende und Feindselige auffaßt. Alle menschlichen Zustände, Affekte, Verknüpfungen sind im Buddhatum ausgeschieden kraft der Überwindung des Willens, der das alles Leben konstituierende Element ist. Ein mühseliger Weg, ganz auf Entsagung, Reinheit, Geduld und Erkenntnis aufgebaut; alles Leben nach Innen leben; die schicksalhafte Verkettung von einer Welt zur anderen in sich auflösen. In dem, was Buddha ist, verschwindet gewissermaßen die Linie, die bei der Individuation alles Irdischen

[1] D. Suzuki, Outlines of Mahayana Buddhisme, London 1907; J. Edkins, Chinese Buddhisme, London 1893; L. Wieger, Buddhisme Chinois, Paris u. a. m.

[2] B. Laufer, Dokumente der indischen Kunst I, Das Citralakshana, Leipzig 1913, Seite 65: „Wie aber die Chinesen mit ihrem phänomenalen Assimilationsvermögen alle fremden Elemente in ihrer Kultur aufgelöst und zu Blut von ihrem Blut gemacht haben, so haben sie auch allmählich den Buddhismus aufgesogen und ihrem universalen System des Lebens entsprechend chinesiert. Der chinesische Buddhismus ist nicht mehr indischer, sondern chinesischer Buddhismus und die chinesisch-buddhistische Kunst — — ist nicht mehr die indisch-buddhistische Kunst, sondern eine auf Grund indischer Elemente aufgebaute, freie Übertragung ins Chinesische und damit eine Erscheinung sui generis."

beginnt, in die unfaßbare, unbewegte, unabhängige Ruhe des Nichtseins. In einer gewaltigen Kurve spielt diese Glaubensvorstellung durch das Einzelsein aller endlichen Verkettung hindurch und hinüber ins unvorstellbar Ewige. Dieser unendliche, sinn- und leidenlose Zustand ist ein ewiger, ohne selbst die Ewigkeit zu bedeuten; er ist das aufgehobene Endliche, die Identität des Zeitlosen und Vollkommenen. Nach dem Maße, wie innerhalb dieser Vorstellung, das Gewicht mehr auf die aus dem Endlichen aufsteigende Selbsterlösung oder diesen Zustand selbst, der über Vergangenheit und Zukunft sich ausbreitet, gelegt wird, scheidet die religiöse und damit auch bildnerische Formulierung unter verschiedenen Erscheinungsformen, wie Shaka, dem Abbild des Gautama, Mirocu[1], der alles Zukünftige beherrscht, Roshana, Amida u. a. m.; doch spielen in den frühen Epochen diese Modifikationen noch keine eigentliche Rolle.

Das Bild des Buddha steht gewissermaßen auf der Scheide: Das Ende des Endlichen und der Beginn des Unendlichen, hier Bewegtheit und Leiden, dort Stille und Seligkeit, ohne aber darin einen Zustand bewußter Freudigkeit einzuschließen. Lag dieser Anschauung, um in christlichem Sinne zu sprechen, die Richtung von der Erde zum Himmel zugrunde, so ist in der Auffassung der Bodhisattvas[2] (Bosatzu) die umgekehrte Richtung maßgebend; ihr Antlitz ist der Erde zugewendet. Über den Sammelbegriff der unzähligen Bodhisattvas schreibt Deussen[3]: „Ein Wort, welches ursprünglich einen Buddha in seinem Leben bis zur Erlangung der Buddhaschaft, hier aber, mit Erweiterung des Begriffes, einen in einer höheren Welt Weilenden und zur spätern Buddhaschaft auf der Erde bestimmten Genius bezeichnet, der jetzt schon seinen Einfluß auf die Welt ausübt und durch Gebete angerufen werden kann.“ Selbstgeläutert, betraut mit dem Anrecht auf jenen seinlosen Zustand Nirwana (Nehan), haben sie dem Buddhatum entsagt, scheiden sich nicht ab von der Welt des Wechsels und der Leiden, um dem Menschen beizustehen voll Güte, Trost und Hoffnung. Ein Beispiel mag hier Platz finden, das die menschliche Mitempfindung in besonderer Art beleuchtet; so wird erzählt, wie die Kwannon die Welt von Leiden gereinigt habe und nun, zurückgekehrt in ihre himmlische Abgeschiedenheit, herniederblickt und von allen Enden neue, immer furchtbarere Leiden in die Welt zurückfluten sieht. Da stützt sie ihr Haupt in die Hand, sinnt und denkt nach über den Schmerz, der die Erde zerfrißt und zersetzt — — denkt und denkt, bis ihr Kopf nicht mehr die Leidgedanken einzuschließen vermag und zerspringt.

Durch die mannigfaltigen Bodhisattvagedanken erhält das strenge, düstere und unzugängliche Weltbild des Buddhismus einen Reichtum von begütender Freudigkeit und geläuterter, reiner Menschlichkeit. Zwischen der leidentlichen Welt und dem lebensfernen, affektlosen Zustand des Nie-Mehr-Seins breitet sich eine Welt voller Liebe aus. Wie im Bilde Buddhas immer die letztmögliche Verkörperung des Unirdischen sich darstellt, versinnbildlichen die Kwannonbilder die Idee eines Gnadentums; sie bevölkern das unseelische Menschentum mit ihrem geisterhaften Leben; nicht als Idee des Unendlichen, das im Endlichen ewigen Anteil hat, sondern wie ein Abbild, wie Widerschein des Unweltlichen in der Sphäre des Diesseits.

Das Buddhaantlitz ist ganz unbewegt, hat keine Sprache, schaut nicht an, ist von keinem Gefühl und keiner Leidenschaft zerteilt und zergliedert; ist völlig abgeschieden,

[1] Maitreya; er ist der auf Gautama folgende letzte Buddha dieses Weltsystems.

[2] „Ein Wesen, dessen Eigenschaft (satva) das Erkennen (bodhi) ist, spricht in Gegenwart eines Buddha den Wunsch aus, in einer späteren Wiedergeburt Buddha zu werden. Das Fazit seiner guten Handlungen läßt ihn nun bei jeder Wiedergeburt in einem beständig steigenden Grad der Güte als ein höheres Wesen geboren werden, bis er im Himmel Tusita sich entschließt, noch eine menschliche Existenz anzunehmen, um der sündigen Menschheit den Weg zur Erlösung zu zeigen und dann selbst ins Nirwana einzugehen.“ (Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Seite 158 f.)

[3] P. Deussen, Allgemeine Geschichte der Philosophie I, 3.

in sich selbst abgestorben, durch Erleuchtung vergeistigt und erlöst. Das Angesicht der Kwannon aber ist verklärt durch den milden Schein der Entsagung und der Güte, von einem Lächeln, einem Sinnen oder Neigen, voll Hoffnung und Erfüllung; ein Hinweis auf das letztliche Befreitsein, nachdenklich und nach Innen lauschend, gütig und dem Menschlichen zugetan. Kwannon ist die höchste und letztmögliche Stufe im Bereiche des Seelischen, wie Buddha der Anfang der unendlichen Reihe ist.

In diesen beiden Gruppen von Ideen hat die buddhistische Kunst die zwei tiefsten menschlichen Gedanken zu ihrem Darstellungsinhalt gemacht: Erlöstheit und Entsagung. Ihre Sprache ist die, die auf aller Welt gesprochen, ersehnt und verstanden wird. Das sind in dem unentwirrbaren Gewühl buddhistischer Glaubenssätze und Glaubensformeln diejenigen Gedanken, die alles Menschliche angehen. Auf diese Kunst trifft das Wort Spinozas zu: „sub quaedam aeternitatis specie", unter der Form der Ewigkeit erfaßt.

Alle diese ideellen Voraussetzungen weisen der bildlichen Darstellung ihre besondere Formgebung zu; naturabgewandt, wie die buddhistische Empfindung und nur in der menschlichen Form sich äußernd, doch umgedeutet auf eine geistige Wirklichkeit, nicht aber auf die Potenzierung des Körperlichen gerichtet. Diese Kunst, die von der reinen Idee ausgeht und in der Vorstellung, im inneren Erlebnis selbsttätig wurzelt, ist eine völlig unnaturgemäße, wenn wir mit Natur Wirklichkeit verstehen. Natur aber ist im künstlerischen Sinne der Inbegriff aller denkbaren Verhältnisse, also mehr als Realität. Dem inneren Erlebnis, das kein außenliegendes Motiv nach Innen kehrt, sondern im Selbst schöpferisch ist, entspricht die Form, die sich der Idee unmittelbar anschließt, ohne auf die äußere Naturgesetzlichkeit Rücksicht zu nehmen. Sie besitzt ihre eigene immanente Gesetzmäßigkeit. Hierin spiegelt sich jene indische Anschauung wider, die alles Wirkliche zu einem Schein, einem Trug der Sinne macht, die der außer uns liegenden Realität die Existenz abspricht; Gedankengänge, die auch der europäischen Philosophie vertraut sind.

Wenn wir die Bildwerke unter diesen Gesichtspunkten betrachten, so kann man über die weitere Entwicklung und ihre Möglichkeiten nicht im Zweifel sein. Als eine religiöse Kunst bleibt sie immer in dem gedanklichen Kreis gebannt; in diesem Sinne ist sie wenig wandlungsfähig und trägt die Keime einer Erstarrung oder Veräußerung in sich. Im ersteren Falle führt sie ins kultliche Schema, im andern endet sie in einem technischen Virtuosentum, das in der Steigerung der Form einen Selbstzweck sieht. Das ist ein Ablauf, den jede hieratische Kunst nimmt; auch die ostasiatisch-buddhistische Kunst ist keinen anderen Weg gegangen. Es war angedeutet worden, wie die Tangzeit allmählich die Grundlagen des geistigen Bewußtseins verschob. Im Kreis unserer Bildwerke können wir von der Mitte des Jahrhunderts ab einen Empfindungswechsel feststellen, der unzweideutig in der Formgebung sich widerspiegelt. Die künstlerische Konzeption entwickelt sich nicht mehr ausschließlich aus der abstrakten Vorstellung, sondern nimmt den Weg über die Anschauung. Die Formen gehen immer mehr durch die Beobachtung hindurch; die Idee verkörpert sich nicht mehr, eigenmächtigen Gesetzen folgend, an einer menschlich gedachten Form, sondern unmittelbarer in einer menschlich gegebenen Form. In den archaisch streng geschlossenen Formschatz spielen plötzlich Motive hinein, wie die der körperlichen Bewegung, des Gewandes als eines stofflich abhängigen Teiles u. s. w.; die Linien sind nicht mehr reiner Selbstausdruck, nach architektonischen Prinzipien gewertet, sondern füllen sich mit einem imitativen Charakter, also mit Nebenbedeutungen. Die Form folgt nicht mehr ausschließlich der darzustellenden Idee, sondern der Beobachtung. Aber diese Kunst war viel zu sehr an die buddhistischen Geistesvoraussetzungen gebunden, als daß sie jemals die weitere Konsequenz hätte ziehen können; zu einer künstlerischen Objektivierung der Naturwirklichkeit ist sie nie gekommen. Wir können die zwei frühen Phasen so

charakterisieren[1]: Im archaischen Sinne Entkörperung und völlige Vergeistigung der Form; im späteren Sinne Verkörperung und lebendige Potenzierung der Form. Der weitere Verlauf weist merkwürdige Schwankungen, die in Verbindung mit den religiösen Sektenströmungen stehen, auf. Das 8. Jahrhundert, die Tempyozeit, stellt im Sinne der schöpferischen Entfaltung der Formen einen umfassenden Höhepunkt dar. Das 9. Jahrhundert bringt eine Reaktion im Anschluß an die von Kobo Daishi proklamierten Überzeugungen der Tantrasekte. Der Schwerpunkt wird von neuem ganz in den Bereich des Ideellen verlegt, die Form ernüchtert und fast puritanisch streng vereinfacht. Die Fujiwara- und Kamakurazeit haben innerhalb der plastischen Kunst die Tendenzen des Tempyostiles in ihrer Art neu verarbeitet; aber die buddhistische Geistlichkeit hatte längst ihre abgeschlossene und geistig schöpferische Stellung eingebüßt. Die Künstler dieser Zeiten waren keine Menschen mehr, die mit solch innerlicher Inbrunst und Ausschließlichkeit wie die Meister des 7. Jahrhunderts in den Ideengehalt des Buddhismus verwurzelt waren. In ihnen rangen nicht die religiösen Erschütterungen um Ausdruck und Gestalt, sondern ihnen waren die buddhistischen Glaubensvorstellungen mehr ein Gefäß, in das sie ihre eigenen produktiven Kräfte füllten. So fehlt diesen Werken die tiefe, innere Notwendigkeit. Die Fujiwarazeit hat aber als erste einen rein japanischen Geist zum Ausdruck gebracht; ihre besten Werke sind von einer verträumten Grazie, Feinheit und versonnenen Pracht. Der Kamakurastil drückt sich dagegen mehr in der Bewegung aus, in der barocken, oftmals oberflächlichen Komplizierung der Belebtheit oder einer etwas leeren Monumentalität. Das Stilgefühl der Fujiwarazeit hat sich besonders in den Darstellungen des Amida und der Kwannongestalten künstlerisch erfüllt, während der Kamakurastil am reichsten in den Werken der Himmels- und Torwächter zum Ausdruck gekommen ist. Die weiteren Jahrhunderte (Ashikaga und Tokugawa) haben für die religiöse Plastik kein lebendiges Gefühl mehr besessen. Die künstlerische Wirksamkeit dieser Zeiten spielte sich in einem anderen freieren Milieu ab.

In der Suiko- und Hakuhozeit liegt der Höhepunkt der buddhistischen Plastik; beide Epochen gehören trotz aller Verschiedenheiten ihrer künstlerischen Gesinnung nach durchaus zusammen. In ihren Werken verbindet sich die reinste innerlichste Vertiefung mit künstlerisch meisterlicher Vollendung. Von den Künstlern selbst aber wissen wir nur wenig mehr; sie sind ganz in ihren Werken aufgegangen. Es war ja ein unpersönlicher Stil; keinerlei Affekte drückten sich in ihm aus. Alles Inhaltliche war gegeben; so wurde nichts von den künstlerischen Energien zersplittert. Wir dürfen aber nicht glauben, daß es nur gläubig primitive Menschen waren, die vorhandene Typen mehr oder weniger schlecht darstellten, wenn auch unsere heutige Forschung nur die Typengeschichte zu geben im stande ist. Aber Meister und Handwerker, Schema und geistiges Erlebnis unterscheiden sich mit voller Deutlichkeit. Das Werk selbst offenbart immer die wirklich reine, glühende Meisterhand. Hinter all diesen Bildern liegen Welten ungeheurer persönlicher Spannung und Leidenschaft. Die scheinbare Gleichartigkeit löst sich für ein geduldiges Auge in eine Fülle lebendigster Wesen voll reiner Kraft und seltsamer Schönheit auf.

[1] Die stilistische Analyse wird sich näher damit befassen.

BESCHREIBUNG UND STILANALYSE

I. Teil.

1. Kapitel.

So muß sich denn die Seele gar lauter halten und vornehm leben: Ganz einig und ganz innen, nicht durch die fünf Sinne hinauslaufen in die Mannigfaltigkeit der Kreaturen, sondern völlig innen und einig sein in dem Lautersten, das sie besitzt.
Meister Eckehard.

Tafel 1 bis 5. Laut einer Inschrift auf der Rückseite des Heiligenscheines der Trinität des Horyuji wurde die Gruppe im Jahre 623 n. Chr. zum Andenken an den zwei Jahre vorher verstorbenen Prinzen Shotoku Daishi errichtet; als Künstler, der das Werk in Bronze goß, wird Kuratsukuri no Obito Tori namhaft gemacht. Von Tori wissen wir nur, daß er der Enkel des in Japan unter Kaiser Keitei naturalisierten Chinesen Shiba Tatto war. Dieser soll im 2. Jahrzehnt des 6. Jahrhunderts nach Japan ausgewandert sein. Toris Vater, namens Tazuna, trug den erblichen Titel eines Vorstehers der Sattlerzunft.

Ein hölzerner Unterbau bildet die ideale Basis, die die drei Figuren trägt: Shaka, in der Mitte auf einem dem großen Sockel analog gebauten Thron sitzend, die beiden Bodhisattvas Kwannon und Seishi[1] auf Lotusblüten stehend; zusammengeschlossen wird die Gruppe durch den großen Heiligenschein, über dem von der Decke herab ein Baldachin hängt. Der Holzsockel (Tafel 1) steht auf dem steinernen Unterbau, der die Mitte des Raumes bedeckt. Der Figurensockel ist nach der Mitte so weit zusammengefaßt, daß seine seitlichen Kanten etwa der Breite des Heiligenscheines gleichen, so daß die von der Spitze herunterlaufende Linie die ideale Fortsetzung im Sockel findet. Die Mitte, durch seitliche Rahmen eingefaßt, trägt Reste von Bemalung, von der leider nichts mehr zu erkennen ist. Wir werden sie ähnlich den Malereien des Tamamuchischreines zu denken haben. Unten und oben schließen, den inneren Kern umkränzend, Lotusblätter an, die sich von der Mitte aus nach den Seiten hin schräg legen, so daß die Eckblätter in ausgeschwungener Linie in der Diagonale verlaufen. Ihre Form ist eine für die Suikozeit typische: Eine einzige ungerippte Wölbung, die sich nach vorn zu plastisch einschnürt und in einer erhöhten Spitze endet. In die freibleibenden Zwischenräume der einzelnen Blätter schiebt sich jedesmal eine neue Blattspitze ein. Nach unten treppt der Sockel sich dreimal ab, während nach oben nur eine Stufe sich zwischen Lotuskranz und Deckplatte einschiebt. In dem schräggeschnittenen Ablauf der Ecken klingen die geschwungenen Linien der Eckblätter aus und korrespondieren mit den seitlich nach unten ablaufenden Silhouetten der Begleitfiguren und des Gewandüberwurfes. Die Anlage des Sockels ist eine flächige; in der Mitte ein eingerahmtes Bild, dessen scharfe Kanten seitlich nicht überleiten; der Kranz der Lotusblätter, die eine fortlaufende Rundbewegung aufnehmen, negieren diese an den Ecken, wo die Bewegung umbrechen

[1] Kwannon entspricht Avalokitesvara und Seishi Mahasthama. Die beiden Bodhisattvas lassen sich auch als Jakuho und Jakujo ansprechen. Shaka ist Sakyamuni.

sollte, indem die unverdoppelten Blätter sich scharf in die Silhouette legen. Die Vorderansicht ist somit rein als Wand gesehen, aber nicht durchweg als einfache Fläche; die starke Tiefengliederung wirkt im Sinne des Tragens und Lastens, wie überhaupt die ganze Anlage viele Analogien zur gleichzeitigen Architektur aufweist: Die Kernbildung mit starken Ausladungen nach oben und unten, die in Silhouette gestellten, abschwingenden Dachecken, die Gleichförmigkeit der einzelnen Wandfassaden, die nach der Tiefe, doch nicht als Rundkörper durchgebildet sind. Dieselbe Grundform finden wir auch in anderen Werken wieder, so im Jakushi des Horinji (Tafel 33), beim Tamamuchi- und Tachibanaschrein (Tafel 159). Die entscheidende Linie wird durch die als Basis dienende obere Horizontale des Sockels gebildet; auf ihr ruht die ganze Komposition der Gruppe, hoch erhoben über dem Beschauer[1]. Dadurch, daß die Gruppe vor dem Mitteltor steht, zu dem von außen die Treppe hinaufführt, wird das stufenförmige Entrücken der Gestalten bis auf den freien Hofraum hinuntergeführt; der äußere Sockel löst das Gebäude als Ganzes vom Erdboden, der innere Sockel wieder die ganze Fülle der Gestalten, aus denen noch einmal durch den hölzernen Unterbau die Shakatrinität in eine hoch überragende, gesonderte Sphäre entrückt wird.

Die Mittelfigur setzt die staffelförmige Gliederung fort. Ein kleiner Thron, der die Form des unteren Sockels wiederholt, aber nur im unteren Teil sichtbar wird, trägt den schwer auf ihm ruhenden Shaka. Er sitzt mit untergeschlagenen Beinen, wobei nur der linke nackte Fuß sichtbar wird. Die Rechte ist erhoben, die Linke zeigt nach abwärts. Bekleidet ist er mit einem, beide Schultern gleichmäßig bedeckenden Gewand, das über den linken Unterarm herübergenommen ist, in ganzer Breite über die Beine heruntergleitet und in einen freihängenden Überwurf ausläuft. Zur Not kann man auf der Brust eine Art Untergewand feststellen; man mag an die noch jetzt übliche Bekleidung buddhistischer Priester denken, die einen frei um den Körper geschlagenen Umhang (Kessa) tragen; eine Beschreibung des tatsächlich vorliegenden Gewandverlaufes aber ist nicht möglich; der organische Befund der Gestalten zeigt von vornherein, daß in ihnen kein Wirklichkeitssinn herrscht.

Die Gestalt des Buddha ist als pyramidenförmige Masse gestaltet. Diesem Aufbau kommt die orientalische Art des Sitzens formal außerordentlich zu statten; die Körpermasse läßt sich klar gliedern, ohne die Gesamtheit der einheitlichen Gestalt zu zerreißen. In ähnlichem Sinne hat die ägyptische Plastik das Motiv des Kniens verwertet. Die Blockmasse der Mittelfigur scheidet sich streng in drei einzelne Teile, die sich seitlich nach oben staffeln. Die über Kreuz liegenden Beine, deren körperliche Funktion ganz unterdrückt ist, bilden die Basis, die die Oberfigur trägt: flach und breit, in einer schoßartigen Kurve verlaufend, die die leichte Aufwärtsneigung der oberen Kante des Überwurfes der Tiefe nach steigert, wodurch die reine Horizontale in eine leise Kurve übergeleitet wird. Die Längsfalten des Gewandes betonen die tragende und ruhende Tendenz. Mächtig sind die Knie gewölbt; ihnen entsprechen die Schultern, die die Masse nach der Mitte zu sammeln. Der Oberkörper folgt einer senkrechten Gliederung, die lastend auf dem Schoße aufliegt. Schmal und hoch, springt der Rumpf nach der Tiefe energisch zurück. In übermenschlicher Größe sammelt der Kopf die seitlich ansteigenden Massenteile und faßt sie in seinem Haarschopf zusammen, wobei der steile, starre Hals wie eine Stütze wirkt, der den Kopf als selbständiges Glied weit aus der Masse heraushebt. Seine Größe wird gerechtfertigt durch seine Rolle als krönender Gipfel. Gleichzeitig dringt er nach vorwärts und bildet zwischen Brust und Unterkörper eine mittlere Schicht, in der auch die rechte Hand sich hält. Die oblonge Form trägt zweierlei Maß: das obere Rund schließt zusammen, das untere dagegen ist wie von einer Last, gegen

[1] Es beeinträchtigt das Verständnis der Gruppe, wenn man sie, wie das meistens der Fall ist, ohne den Sockel abbildet.

die der Hals sich anstemmt, herniedergebogen, und die von der Gewandkurve aufgefangen wird. Die Gegenbewegung, die sich in den Umrißlinien der Schultern und der aufsteigenden Gewandkurve ausdrückt, vermittelt in grandioser Kraft zwischen dem Unterkörper als tragender Masse und dem Kopf, dessen Last gerade dadurch so schwer wirkt, weil er die Spannung der Einzelteile gewissermaßen in sich zusammenkuppelt. Man kann dabei an ein japanisches Tempeldach denken, das wohl vom Unterbau getragen wird, aber gleichzeitig durch seine abwärtswirkende Schwere diesen verankert. Dies abwärtsgehende und zugleich stützende Motiv entwickelt sich in der Linie des Mittellotes in einem gleichschenkligen Dreieck und wird im Überwurf dekorativ in die Fläche übergeführt. So wird die Aufwärtsbewegung, die, streng genommen, schon bei der Treppe des äußeren Sockels beginnt, formal in der unteren Schicht des inneren Sockels anhebt, bis zum Kopf durchgeführt, von wo sie senkrecht zurückläuft, begleitet durch die symmetrisch gebildeten Gewandmotive. An den Schultern eng zusammengefaßt, entfaltet das Gewand sich fächerförmig nach beiden Seiten, verdichtet sich nach Überwindung der Überschneidung zu je einem gefalteten Motiv an den Beinen, wobei die Mitte ausgespart bleibt und stürzt dann in die Kaskade des Überwurfes aus. Dieser verläuft abwärts und nach den Seiten ausladend; die Mitte ist als Achse der symmetrischen Dekoration gedacht, wobei die freie und kühne Verschleierung durch Schräglage das Starre aufhebt. Erst das kleine lotusblattähnliche Motiv am Ende des Überwurfes deutet wieder die Mitte an; es liegt zentral und senkrecht, also genau den Mittelblättern am Sockel entsprechend. In derselben Art, wie diese sich seitwärts schräg legen und größer werden, bis sie in der Ecksilhouette abschneiden, ist auch die Dekoration des Überhanges entwickelt. Je zweimal wiederholt sich die Fältelung, die musterartig die Beine bedeckt, schwingt aber in mächtigen Kurven, die im Mittelmotiv sich wieder vereinen und flache, zentrierte Halbellipsen stehen lassen, aus. So entstehen zwei Wellen, von denen die obere die bewegtere ist, während die untere stiller und sittsamer verläuft; in die drei freibleibenden Zwickel ist je eine Art Lotusblatt eingeschoben. Wenn man so will, ist demnach das Gewand schließlich umgedeutet in Wellen, auf denen Lotusblätter schaukeln, ohne aber diese Vorstellung in gegenständlicher Richtung hin auszubeuten. Die Ecken gleiten in einer energischen Silhouette herunter, wobei das Faltenmotiv in der Mitte plastisch umbiegt. Diese Betonung der plastischen Körperlichkeit hängt mit der ganzen Tiefengliederung der Masse zusammen: die dreieckige Silhouette steigt nicht nur nach oben, sondern auch nach der Tiefe zu, also nach rückwärts an, wie der Aufblick einer Stufenpyramide. Die Seiten des Überwurfes sind nicht rechtwinklig fortgesetzt, sondern laufen in einer ausgebauchten Diagonale zurück (Tafel 5).

Das Gewand (Tafel 2) steht völlig unter einer Gesetzmäßigkeit, die von der Architektur der Gestaltmasse gegeben wird. Die Faltengebung ist umgedeutet in eine Massengliederung oder eine die Masse auflösende phantasievolle Dekoration. Stoffliches Eigenleben und Relation zwischen Gewand und Gestalt bestehen insofern nicht, als die natürliche Bewegung auf die Gruppierung der Falten keinen Einfluß nimmt oder die Falten nicht in einer etwa nur zufälligen Lage verharren. Gestalt und Gewand sind eins; sie unterliegen derselben Abhängigkeit und entsprechen einander im Sinne des ideellen Aufbaus. Sie unterscheiden sich nicht als Kleid und Körper, wohl aber als verharrende Masse und gliedernde Bewegung. Gleich der Blutzirkulation fließt durch die Falten ein bewegtes Leben, das nicht etwa den Ursprung in der Gestalt und seiner organischen Bewegung hat, sondern in sich selbst verläuft; als ob in der stark aufgewellten Faltenmasse, die auf der Brust liegt, alle entfaltete Bewegung wie in einem Keim beschlossen läge. Die gesamte Bewegung der Falten geht abwärts, während die in sich ruhende Masse ihrer Quantität nach ansteigt. Eine stoffliche Betonung durch Strichlage oder Liniencharakterisierung fehlt; die Falten sind so sehr als Masse selbst

behandelt, daß wir von Linien im strengen Sinne gar nicht sprechen können. Was sich als Linie darstellt, ist nur Abgrenzung einer Fläche gegen eine andere, die tiefer oder höher liegt. An der Brust bildet die Hauptfalte einen dreieckigen Grat; von da abwärts treppen die Falten sich ab; wo sie einander überschneiden, sind sie flächig aufeinandergelegt. Im Überwurf folgen sie auseinander als plastische Masse. Sie sind schräg oder steil geschnitten, aber nie abgerundet; immer bleibt die scharfe, unvermittelnde Kante sichtbar. Als Linien betrachtet verlaufen die Falten im Sinne der Architektur, ohne Abweichung, mehr geometrisch als zeichnerisch behandelt. Parallel gelagert und in ihrem ganzen Ablauf sichtbar, setzen sie nirgends ab und überschneiden einander nicht. Ihr Verlauf schließt sich ernst und gehorsam der Masse an; erst im Überwurf brausen sie wie losgelassen auf. Wie ein Spinngewebe, gleichmäßig und doch voller Phantasie, überziehen sie die Masse; nie aber drängt diese im Sinne eines lebendigen Körpers hervor, so daß das Gewebe zerreißen müßte. Nur an den Peripherien der Kniee führen die Linien in die Masse zurück, ohne aber die Linienführung irre zu leiten, oder den sichtbaren Gesamtablauf zu unterbrechen; vielleicht enden sie nur, um nicht um den Körper herumgreifen zu müssen und dadurch seine Rundkörperlichkeit zu betonen. Im Gewandüberwurf werden sie nur an zwei Stellen nicht ausgezogen, wofür dekorative Gründe herangezogen werden können.

Der Hauptakzent der mittleren Komposition liegt in dem Kopf des Shaka. Die großen Ohren und der hohe Haarschopf gehören zu den Schönheitszeichen, die der indische Buddhatypus ausgeprägt hat[1]; ebenso das Urna, der Stein in der Mitte der Stirn. Der lange Hals trifft fast im rechten Winkel auf die Kopfform auf; er ist nicht durch Falten geteilt und läuft in einer schwachen Modellierung in die Brust über, die in ihrer leeren Fläche einen zauberhaften Gegensatz zum Gesicht bildet. Auch hier kann man sagen, daß der Hals wie ein Lotusschaft aus einem Teich aufsteigt; die Rüsche am unteren Ende wirkt fast wie ein Blumenkelch. Eine feine diagonale Linie läßt die milde Fläche nicht tot zwischen den angrenzenden reichen Falten liegen. Der Halsansatz wird nirgends verdeckt. Der Kopf gleicht einem länglichen Block; die Mittellinie ist streng betont durch Urna, Nasenrücken, Oberlippe und den kleinen Kreis in der Senkung des Kinns. Von ihr aus entwickeln sich die Gesichtsteile völlig symmetrisch. Die Nase ist stark und breit, mit schräg geschnittenen Seiten; zwischen den Augen verengert sie sich zu einem steilen Grat, an dem die hochgezogenen, gleichmäßigen Augenbrauen ansetzen, während die Augen selbst sehr tief liegen: eine schmale Öffnung nur, wie ein Kommaschlitz, ohne Andeutung von Pupille und ganz blicklos. Der Mund ist im Verhältnis zur Nase schmal, doch sehr voll entwickelt, die Oberlippe fast wulstig, die Unterlippe dagegen scharf und herb. Das Gesicht ist auf Unteransicht hin geformt; daher die starke Betonung der Oberlippe und der Nasenflügel und die tiefliegenden Augen. Alle Gesichtsformen sind als plastische Teile einzeln durchgebildet, scharf und kantig, in offenkundiger Analogie mit den

[1] Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Spemann, Berlin 1900; Seite 138 ff. ... eine vollzählige Nennung der „Körperschönheiten des großen Wesens", bestehend aus den 40 großen und 80 kleinen Schönheitszeichen, die die Gestaltungsform des Buddhabildes wesentlich mitbestimmten; ich lasse einige folgen, die manche Merkwürdigkeiten der körperlichen Darstellung inhaltlich erklären: „3. die Stirn ist breit und flach, 14. Schultern und Arme sind vollständig abgerundet, 18. die Arme sind so lang, daß, wenn er aufrechtsteht, die Hände bis zu den Knieen reichen, 19. der Oberkörper ist wie der eines Löwen, 23. die Zeichen des Geschlechtes hat die Natur verborgen, 24. die Schenkel sind vollgerundet, 21. aus jeder Pore wächst nur ein Härchen, 22. diese Härchen biegen sich von oben an nach rechts. Von den kleinen Schönheitszeichen: 4. bis 6. die Finger sind rund, schön (?), lang, 10. die Füße sind gleich, 11. die Ferse ist groß, 24. bis 29. seine Glieder sind zart und groß, kraftvoll, regelmäßig, wohlgefügt, 31. bis 33. rund, graziös, symmetrisch, 34. bis 35. der Nabel liegt tief und ist regelmäßig, 47. sein Bauch wie ein Bogen, 52. die Nase tritt vor, 53. bis 63. ... die Augen sind lang und groß, 70. Gesicht und Stirne drücken völlige Harmonie aus."

Gewandfalten. Nur an den Nasenflügeln, den Mundwinkeln und den Augenhöhlen tritt eine leise Modellierung auf, so daß das Licht an diesen Stellen reflektiert und das Gesicht in seiner schweren Selbstvergessenheit wie ein mildes, traumhaftes Lächeln umspielt. So wenig die Gesichtsteile in ihren Übergängen plastisch weich behandelt sind, so wenig ist auch der Kopf als solcher durchmodelliert. Er ist angelegt als ein scharfwinkliger Block, auf dessen Vorderseite das Gesicht eng zusammengerückt — man könnte sagen — zusammengeschrumpft liegt; keinerlei Übergänge und Abrundungen, nirgends greifen die Gesichtsteile in die Seiten über. Scharf und hart stehen sie wie auf einer Wand; in geraden Flächen biegen die Seiten um und führen ungegliedert nach hinten. Der Haaransatz rahmt den Block ein; auf der Stirn in gerader Linie verlaufend, biegt er rechtwinklig nach unten, jede Krümmung oder runde Linie meidend. Die Haare sind in spiralförmige kleine Aufsätze umgebildet. Die Ohren haben nur im oberen Teil eine muschelartige Vertiefung und führen als leere glatte Flächen bis zur Mitte des Halses herunter. Was für die Gewandauffassung als Stoff galt, trifft folgerichtig auch auf die Behandlung der organischen Teile zu. So krönt und vereinigt der große Kopf die Masse und bildet den Gipfel der seitlich ansteigenden Pyramide. Der Hals löst ihn vom Block, der Haarschopf aber führt ihn über die Gleichförmigkeit der Masse heraus. Die Seiten des gleichseitigen Dreiecks enden an den Schläfen, während das Urna den Scheitelpunkt desjenigen Dreiecks darstellt, das die Gestalt allein umfaßt. Der Kopf ist zugleich nach vorn geneigt, drängt der schräg ansteigenden Masse entgegen. Alle Strahlen der Komposition scheinen sich in ihm zu sammeln.

Nur Gesicht und Hände liegen bloß; sie sind eindringlich und unter Steigerung ihrer Ausmaße und Beziehungen als hochwertige Formteile innerhalb der Gesamtkomposition hervorgehoben. Die Hände spielen in der buddhistischen Kunst eine besondere Rolle; sie besitzen als Mudra[1], das sind bestimmte symbolisierende Handhaltungen, einen selbständig geistigen Inhalt[2]. Die Rechte ist steil erhoben, wie ein zweites Gesicht steht sie da; als einziger Körperteil überschneidet sie den geschlossenen Umriß. Unbewegt stehen die Finger, doch sind Gelenk- und Handlinien angedeutet; die Nägel sind fast zart durchgebildet, die Fingerspitzen schmal und leicht abgeschrägt; der Daumenballen ist voll und weich. Alles das rückt die Hand formal stark in den Vordergrund und gibt ihr im Gesamtbilde einen suggestiven Charakter; jeder körperhafte Eindruck aber ist streng vermieden. Eng schließt sie sich an die Blockmasse an, ohne die Bewegung aus dem Arm heraus zu entwickeln. Sie setzt rechtwinklig von der Masse ab, und bleibt parallel zur Grundfläche in einer idealen Mittelschicht. Die Bewegung wird also nicht auf ihren körperlichen Ursprung zurückgeführt, sondern die Hand wird nur als ruhender Massenteil von der Blockmasse distanziert; der Block selbst bleibt unbewegt. In den Händen liegt insofern die einzig ausgesprochene Bewegung, als sie beide als gesonderte Teile aufgefaßt sind und eine entgegengesetzte Haltung einnehmen. So weist die Linke nach abwärts; ihre Bewegung entwickelt sich aus den fächerförmigen Falten der linken Schulter und mündet in den Fluß der Falten, der über die Kniee hinweg in den Überwurf ausströmt. Soll man darin eine bewußte Absicht sehen, daß die Rechte, die gen Himmel weist, über den Umriß heraussteigt und nur mit dem himmlischen Gesicht eine formale Relation besitzt, während die Linke, die nach der Erde deutet, mit den Falten herunter zu fließen scheint? Eines jedenfalls wird

[1] Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Seite 157: „Sehen wir von der doktrinären Seite der Mudras ab, so können wir für die künstlerisch praktische Seite so viel abnehmen, daß das ganze Leben des Buddha, je nach den verschiedenen Ereignissen, eine Reihe von Modifikationen der Handstellungen forderte, welche an ein und derselben Figur unterscheidend zu wirken bestimmt waren, und es werden uns die Stellungen naturgemäß am häufigsten begegnen, welche die beliebtesten Szenen darstellen."

[2] Die Formbedeutung der Hände wird in den weiteren Ausführungen noch klarer hervortreten.

deutlich, daß die strenge formale Logik des Aufbaus und der Linienführung ganz von bedeutungsvoller Phantasie durchsetzt ist, und daß die Fülle der inneren Beziehungen so unaufweisbar geheimnisvoll und unerschöpflich bleibt wie bei jedem wahrhaftigen Kunstwerk, wenn die Trinität vielleicht auch weniger spontan gebildet zu sein scheint.

Im ganzen Aufbau sahen wir die Dreizahl als Grundmotiv herrschen; die Dreizahl führte zum Dreieck, das Dreieck zur Pyramide, daraus folgte durch Wiederholung oder einander entsprechende Bewegung die axial gelagerte Symmetrie. Diese Dreiheit liegt aber schon von vornherein dem Inhalt der Komposition zugrunde: Shaka mit seinen zwei Jüngern. So gesellen sich zu seinen Seiten die beiden Bodhisattvafiguren (Tafel 1), die einander im Sinne der Symmetrie gleichen; nur die Hände weisen leise Unterschiede auf und die rechte Figur trägt stärkere Reste von Vergoldung[1]. Man erzählt von dieser Figur, daß sie einmal gestohlen worden, aber nach kurzer Zeit unter einem Baum in der Nähe des Tempels wieder gefunden worden sei; der Dieb habe sie auf Veranlassung der Kwannon selber zurückgebracht. Beide Figuren stehen auf Lotusblüten, deren hohe, etwas gebogene Stengel aus der oberen Sockelplatte aufsteigen; die Blätter hängen frei herab, während der runde Kelch, der die Gestalt trägt, aus dem Blätterkranz heraus nach aufwärts steigt. Mit Kronen auf den Häuptern und mit Heiligenscheinen stehen sie da, unbewegt und träumend, im Schatten des gewaltigen Shaka; nur die Hände, die kleine Kugeln halten, scheinen sich zu regen. Diese Begleitfiguren sind kleiner gebildet, als der Shaka auf dem Thron; ihre Gesichter reichen nur bis zu seiner Schulterhöhe und die Kronen bis zur Höhe seines Gesichtes. Die Heiligenscheine aber überragen sein Haupt, indes seine Gloriole weit in den Himmel aufragt und die Jünger mit einschließt. Sie stehen eng an der rückwärtigen Wand und lassen dadurch die Mittelpartie wie ein Risalit hervortreten; durch ihre verkleinerten Dimensionen staffeln sie der Masse wie den Maßverhältnissen nach die Gestalt des Shaka und bilden so eine Reihe imaginärer Dreiecke. Die Hände der Bodhisattvas sind wie eine Vorbereitung für die mächtig deutenden Hände Shakas; in ihren Gesichtern verklingt das unbewegte Angesicht der Mitte; ihre Schultern sind wie der tief unten liegende Widerschein seiner ehernen Schultern. Sie sind wahrhaft die Mittler zwischen Erde und Ewigkeit.

Der Körper dieser Nebenfiguren (Tafel 3 und 4) ist einem ungeschiedenen, ganz geschlossenen Block eingeordnet; unten treten nur die Fußspitzen heraus. Gerade und gleichförmig stehen die Füße nebeneinander, mit dem Blumenkelch verwachsen, schwer und unbewegt, mehr wie ein Sockel als wie ein lebender Körperteil gesehen. Wenn man aber der breiten lastenden Masse des Körpers folgt, fühlt man, daß diese Füße breit und schwer sein müssen; eine zugespitzte, schmale Form müßte die Figur geradezu untergraben. Der Rumpf wird nur durch das dicht anliegende Gewand gegliedert; jede körperliche Funktion und jeder körperliche Bestand ist aufgehoben; nur am Oberkörper werden freie Teile sichtbar, deren körperlicher Ausdruck aber ganz unterdrückt bleibt. Die Gewanddekoration ist wie die Haut des Blockes; dieser selbst verharrt so vollkommen, daß man nicht einmal in dem Sinne wie bei der Shakafigur von einer, wenn auch nicht stofflichen Beziehung zueinander sprechen kann. Die Grundmasse geht unvermittelt in die Dekoration über, als ob Stoff und Körper, Innen und Außen ungeschieden seien. Alles äußere, wirkliche Sein erscheint sinnlos und nur zufällig; dieser Leib ist wahrhaft Statue geworden. Nur die Hände und das Gesicht zittern das innere Leben aus. Im Shaka ist die Kraft, deren Inbegriff er ist, sichtbar gemacht, in den Bodhisattvas aber scheint sie noch tief verschlossen in den entschlafenen Leibern zu träumen; die Gestalt des Shaka war klar und durchsichtig gegliedert, in den Begleitfiguren ist alles unaufgeschlossen und keimhaft; es ist ein eindruckvolles Verhältnis, wie im Shaka der Ewig-

[1] Die gesamte Gruppe war früher vergoldet.

keitswert monumental sichtbar gemacht ist, während er in den Jüngern nur wie ein Traum der Seele sich widerspiegelt.

Der Oberkörper wird von einer Art Mieder bedeckt (Tafel 4); unterhalb des Halses liegt ein Band, das nach unten in einer Spitze verläuft; der obere Teil ist mit Kreisen, der untere mit senkrechten Strichen graviert; ein zweites Rankenband liegt über dem Leib; zwischen ihnen zieht sich ein ähnliches Band schräg über die Brust. Der Leib ist durch eine leichte, ganz zarte Schwellung angedeutet, so daß das untere Gewand, das einem Sarong gleicht, sich ein wenig einschnürt. Vom Leib fällt das Gewand in senkrechten Falten bis auf die Fußspitzen herab, zwei Faltenbündel zu beiden Seiten der Mitte bildend; die Falten werden durch das Gehänge kreuzweis überschnitten und erst in ihrem unteren Teil wieder sichtbar, wo sie sich in der Mitte zu einem stufenförmigen Motiv verästeln, das zwischen den Füßen noch einmal doch kleiner sich wiederholt und im engen Anschluß an die Füße seitwärts ausbreitet. Dieses Motiv wiederholt sich an beiden Seiten, nur flacher, und endet etwas unmotiviert an dem Umhang (Tafel 5). Der streng geschlossene und ganz stille Rumpf verharrt fast leblos in sich, während das freie bandartige Gehänge voller Bewegtheit ist. Ein schmales Band fällt von jeder Schulter nach vorn herunter (Tafel 3), verbreitert und entfaltet sich etwa in Kniehöhe zu einer mächtigen Kurve und wird von dem entgegengesetzten Arm wieder aufgenommen, so daß beide Bänder sich breit überschneiden. Sie sind durch ihre aufliegende Dicke und durch die Punktkreise, die die Seiten einfassen, dem Körper gegenüber als plastische Besonderheiten betont. In vier scharf gekanteten und übereinandergelegten Falten fällt das Gehänge vom Unterarm in einem jähen Sturz schräg rückwärts herunter. Die innere Kante läuft gerade durch bis über den Lotuskelch hinaus; die anschließenden Falten parallel, doch kürzen sie sich nach oben zu gleichmäßig ab und enden jedesmal in freistehenden Zacken, die sich nach oben verjüngen. Dadurch entsteht der Eindruck einer durchlaufenden Bewegung, die an der Schulter ansetzt, ohne aber das Anwachsen der Masse nach unten stofflich irgend wie zu begründen. Die breiten Kurven des Gehänges und die Wellenlinien des Rocksaumes verbinden die äußeren Gehänge miteinander; diese wiederum finden ihre logische Fortsetzung in der oberen Silhouette, so daß es wirkt, als ob die unteren abgestuften Zacken aus dem frei hängenden Ärmel, der noch dazu plastisch gegenüber den unteren Stoffteilen hervortritt, sich entwickelten. Also eine rein formale, nicht stoffliche Gesetzgebung beherrscht die Gestaltung. Auf den Schultern liegt je ein buddhistisches Symbol, ein Kranz von Kugeln, in der Mitte eine größere Kugel umschließend, auf der ein Flammenberg aufsitzt; nach vorn fällt über den Unterarm ein Band herunter, das sich dem Gehänge und seiner ausgezackten Silhouette anschließt. Seitlich über die fast rechtwinkligen Schultern rollt ein viereckiger Streifen abwärts, der in der Mitte sich in eine Art Volute verzweigt und am Ende umbiegt. So wird die zackig nach unten anschwellende Silhouette von der Schulter ab einheitlich durchgeführt; die Zacken nehmen nach unten an Größe zu, aber an Schwere ab. So entsteht der Eindruck einer in Bewegung umgesetzten fortlaufenden Masse. Durch diese energische Abwärtsrichtung, vor allem dadurch, daß das Gehänge weit über die Füße überhängt, erhält die Figur selber eine leicht aufwärtsstrebende Tendenz; hier wird also der Masse nur durch Relation eine Art Bewegungsausdruck verliehen. Gleichzeitig verlaufen die Enden nach rückwärts, so daß in dem Umriß auch eine seitliche Auflösung der starren Masse stattfindet, um so folgerichtiger, da Gehänge und Figur in der Masse nicht geschieden sind. Die Figur biegt nicht in ein selbständiges Rund ein, sondern entwickelt sich rein in der Fläche; erst das Gehänge führt die Breite in eine leichte Rundung über. Auch in den Armen, die doch eine ausgesprochene Haltung einnehmen, wird jede Unterbrechung, die einen Durchblick gestatten und einzelne Teile von der Masse absprengen würde, vermieden. Eng schmiegen sich Arme und

Hände an den Leib an, Schulter-, Arm- und Handgelenke werden durch Falten oder Stoffteile eng verdeckt. Jedoch sind die Hände leicht modelliert, lange, feingebildete Finger, in ganz differenzierter Stellung.

Aus der so verdichteten Gestaltmasse löst sich der Kopf ab, dessen beherrschender Ausdruck durch die Krone noch erhöht wird. Der Hals zeigt drei als Linien angedeutete Falten. Das Gesicht wiederholt in weicherer und milderer Form den Ausdruck des Buddhaangesichtes, doch sind die Augen verschlossener, nur ein schmaler, flacher Spalt macht das Augenrund sichtbar; zudem ist das Gesicht mehr nach abwärts geneigt, drängt aber nicht nach vorn, wie verträumt und sinnend ganz nach Innen gekehrt. Feierlich wird es eingerahmt durch die Krone und den Haaransatz, dessen scharfer Winkel besonders deutlich wird. Die reich ornamentierte Krone (Tafel 4) sitzt auf einem Stirnreif auf; die Mitte ist überhöht; der untere Teil läuft schräg aus und faßt eine Art Palmette ein; die Ränder werden von Krabben, die wie an einer Fiale sitzen, begleitet; die Spitze trägt einen Kreis, an den sich Halbkreise, von Linien umrankt, anlegen. Von der Spitze aus wölbt sich der obere Rand nach unten, bis je ein rückspringender Teil die Ecken wieder scharf nach aufwärts führt. Die dazwischenliegenden Flächen werden durch ein buddhistisches Flammenmotiv, das dem auf der Schulter ähnelt und durch freies Linienwerk ausgefüllt (Tafel 5). Alle Ornamente sind reliefartig auf den flachen Grund aufgelegt. Somit trägt auch die Krone eine ornamentale Dreiteilung. Ein frei hängendes Band, das am Stirnreif ansetzt, vermittelt zwischen der reichgegliederten Silhouette des Rumpfes und der Krone, so daß von der Spitze ab eine wunderbar einheitliche Umrißlinie die ganze Figur umfaßt. Diese Linie löst nicht nur die Nebenfigur seitlich auf, sondern lockert auch die streng aufgebaute Massenkontur der Mittelfigur. Die Heiligenscheine der Bodhisattvas haben eine wipfelartige Form, in die die inneren Kreise übergeleitet werden. Der innere Kreis liegt hinter dem Kopf und wird von einer zentral angeordneten Lotusblume ausgefüllt. Die einzelnen Blätter, mit runden Eckkurven und einer kleinen Spitze, die jedoch flacher ist als bei den freien Blättern am Sockel, sind gerippt und bedeckt mit je zwei Keimblättern. Der anschließende Kreis, der durch erhöhte Stege abgetrennt wird, enthält eine reich verschlungene Ranke, die plastisch aufliegt. Dieser äußere Kreis wird dann nach oben in eine Spitze, die leicht vornüber geneigt ist, überführt. Langgezogene Flammen begleiten den Rand, während der untere Teil durch abgesprengte und unzusammenhängende Motive, wie Schnörkel und Kommaschlitze, bedeckt ist, die nach der Spitze zu die Mitte frei umlagern. Ähnlich geschmückt ist der große Heiligenschein (Tafel 1), der in der Form eines Lotusblattes[1] vornübergeneigt die ganze Gruppe umschließt. Zentrale Kreise umrahmen das Haupt Shakas. Eine Lotusblüte liegt in der Mitte, zwei schmale Kreise, die radial, beziehungsweise mit kreisförmigen Stegen ausgefüllt sind, schließen an. Ein stark entwickelter Punktkreis trennt die anschließende Ranke ab, deren Stamm plastisch erhöht verläuft, während die feinen palmettenartigen Blätter in zarter Strichelung gegeben sind. Von diesem Kreis zweigt ein starker Rundstab ab, der die Figur des Shaka eindrucksvoll umrahmt. Die senkrecht verlaufenden Teile tragen verblüffend charakterisierte Lotuspflanzen als Ornamente, Blätter und Blütenkelche, aus denen Feuer aufzusteigen scheint. In ihrem pflanzlichen Charakter klingt jener Geist nach, der in den wunderbaren Reliefs von Sanchi und Bharhut sich ausgesprochen hatte. Über dem Haupte Shakas steht jenes Symbol, das wir von den Kronen und Schultern der Begleitfiguren her schon kennen. Der weite, äußere Teil ist von Rauch- und Flammenmotiven, die aufwärtssteigen, bedeckt; breite Flächen, die erhöht auf dem Grunde stehen und geriefelt sind, so daß ein bewegtes Lichtspiel zwischen dem glatten, hellen Grunde und den matten, aufgelösten

[1] Eine ähnliche Kontur zeigen die Nischen der Lungmengrotten, in denen die Gestalten sitzen, wo der Umriß eher als Baldachin oder als ein weites Zeltdach wirkt.

Teilen entsteht. In diesen Flammen sitzen auf Lotusthronen die kleinen Gestalten der sieben Jakushi Buddha, die himmlischen Reflexe Shakas. Sie halten die Hände vor der Brust zusammengelegt, ganz verdeckt von einem großen kimonoartigen Gewand. Dieser äußere Teil des Heiligenscheines schließt die Bodhisattvas ein. Ihre eigenen Heiligenscheine überschneiden den Umriß des großen Nimbus in einer sehr agilen Kurve, als ob schon sie den Impuls gäben für die abwärtsstürzende Umrißlinie. Auch der Heiligenschein gehorcht der Dreiteilung und der Symmetrie. Die starke Vorwärtsneigung überdacht die Gruppe (Tafel 5); das leise Neigen der Nimben hinter den Häuptern der Bodhisattvas schwillt in dem großen Heiligenscheine zu einer schirmenden, segnenden Bewegung an. Wir hatten gesehen, daß die Schultern der Shakagestalt den tiefsten Punkt der Tiefengliederung darstellten, von dem aus die Bewegung nach abwärts und nach vorn verlief. Dieser abwärtslaufenden Schrägrichtung stellt sich der Heiligenschein entgegen, indem er nach oben und zugleich nach vorn führt. Der Lotuskreis wäre der tiefste Punkt dieses imaginären Dreiecks, dessen Basis von der Spitze des Nimbus bis zum Ende des Überwurfes zu denken wäre. Jetzt wird auch die Vorwärtsbewegung des Shakakopfes, die durch die Blockform noch verstärkt wird, erklärlich; er bildet nicht nur den Scheitelpunkt der Masse, sondern auch den Brennpunkt der Tiefengliederung und damit der Bewegung. Deshalb verlangte er nach einem plastisch übertriebenen Ausdruck; man denke sich einen kleineren Kopf an dieser Stelle; er würde völlig verschwinden, untergehen in der Masse, versinken wie in einem Strudel. Im Kopf liegt der Schwerpunkt der ganzen Komposition. Wenn man die Mittel betrachtet, durch die er wirkt, muß man sagen, daß er mehr durch seine Beziehungswerte als durch unmittelbare Verkörperung herrscht. Darin liegt der Reiz und das Geheimnis der Monumentalität; nicht einfach, nur in gesteigerten Dimensionen.

Dies Werk bedeutet eine Welt für sich, voller Leben und voller Gedankengänge. Die Figuren sind in blockmäßiger Einheit aufgefaßt; durch Schichtung immer wieder auf flächige Wirkung reduziert; ohne Modellierung und Überleitungen; der rechte Winkel beherrscht alle Übergänge. Keine stoffliche Differenzierung oder naturgemäße Bedingtheiten spielen in die Formgebung hinein. Analogien zur Architektur bestehen; die Gruppe ist mehr wie eine prächtige Fassade behandelt, denn als freier Körper; daraus entwickelt sich die vorherrschende Macht der Silhouette und die Tiefengliederung durch Staffelung. Der Heiligenschein läßt keinen Zweifel darüber, daß dieses Werk als ein riesiges Relief gedacht ist. Und doch ist die plastische Wirkung erschütternd; das zeugt von höchster Beherrschung der Mittel und einer eisernen Zucht des künstlerischen Willens. Gewaltig ist die Idee Erscheinung geworden, ohne durch beobachtete Natur filtriert zu sein und abgelenkt zu werden. Die formale Entäußerung von allen natürlich-menschlichen Bedingtheiten aber ist nicht erst durch abstrahierende Determination des Wirklichen gewonnen[1], sondern entspricht unmittelbar der archaischen Gesetzmäßigkeit des Empfindens, die in der reinen Vorstellung wurzelt. Man möchte sagen, daß die Formen dieses Werkes nur apriorisch bedingt sind; alles andere ist innere Erfahrung, innerer Wille und Phantasie.

Als eine Verkörperung ewiger Gedanken steht die Trinität in heiliger Ferne da; unbewegt und wie ein Stück Natur so unpersönlich und unbegreiflich. Nichts greift nach Außen und richtet sich direkt an den Beschauer. Und doch geht eine innerliche Suggestion von der geheimnisvollen Kraft Shakas aus, die den Andächtigen in die Kniee zwingt, die alle irdische Kleinlichkeit in den Bann seiner unwandelbaren Stille zieht und alles Menschlich-Leidensvolle stumm macht durch die hoheitsvolle Kraft, mit der er auf die Ewigkeit hinweist. Die Jünger aber in ihrer stillen Verträumtheit und

[1] Wie vielfach in der modernen Kunst.

milden Nähe leiten das zage und bestürzte Gemüt des andächtig Überwältigten ins Leben zurück. Durch sie fühlt der Mensch sich mit der unfaßlich gewaltigen Ferne des Ewigen verwandt und getröstet. All die formalen Beziehungen und Abstufungen sind auch zugleich innerliche, die einer glühenden Predigt gleichen — — —

Eine Reihe von Werken lassen sich ihrem Typus und ihrer Formauffassung nach der Trinität des Tori angliedern. Es lassen sich nun aber auf japanischem Boden keine Werke finden, die wir entwicklungsgeschichtlich als Vorstufen zur Trinität ansehen könnten, so daß wir nicht entscheiden können, was stilistisches Allgemeingut und was persönliche Erfindung Toris ist. Die archaische Kunstweise verbleibt ja viel strenger im Rahmen einer formalen Typik als der uns geläufige Stil, der mit den Formen freier schaltet und von dem künstlerischen Genie nicht nur die formale Kraft der ideellen Reproduktion, sondern auch inhaltliche Erfindungsgabe verlangt. Die Materialbehandlung der Trinität und die ihr zugrunde liegende Formauffassung widersprechen nun aber dem zur Anwendung gebrachten Bronzematerial. In nichts ist den Möglichkeiten und Bedingungen der Bronze stattgegeben; die strenge Flächenschichtung, die puritanisch sparsame Verwertung durchmodellierter Oberflächenteile, die unräumliche Gebundenheit an eine starre Blockform und die lineare Ausdeutung aller plastischen Momente weisen auf eine Tradition hin, die im reliefmäßigen Steinstil wurzelt. Um so auffälliger bleibt die technische Beherrschung der Bronze; die hohe Qualität der Bronzearbeit schließt bereits den Einwurf, daß dieser Formbehandlung Primitivität zugrunde läge, aus. Wir haben bereits im Einzelnen feststellen können, daß innere Gründe maßgebend waren für diese Art der Formgebung. Dadurch wird der Hinweis auf den Steinstil insofern eingeschränkt, als er nicht die ursächliche Veranlassung, wohl aber eine innerlich entsprechende Voraussetzung bildet. Steinstil und Bronzetechnik weisen nach China hin. Die alten Sakralgefäße beweisen, daß diesem Lande eine Tradition der Bronzebehandlung[1] in besonders hohem Maße eigen war. Umfangreiche Steinskulpturen finden sich aber nicht nur in China, sondern auch in Nordindien, beziehungsweise in Gandhara; der Unterschied beruht aber bei den chinesischen Werken zum Teil gerade auf der Ausgestaltung der dem Stein zugrunde liegenden Gebundenheiten. Es ist hier nicht der Platz, auf diese bedeutungsvollen Momente näher einzugehen; wir können uns mit dem Hinweis begnügen, daß gerade diese frühen Denkmäler eine national chinesische Prägung tragen, die sie von den anderen Kunstkreisen absondert und die sogar in dieser Zeit stärker und reiner ausgeprägt ist als in den folgenden Tangzeiten. Man muß bei der Beurteilung der chinesischen Denkmalsgruppen sehr vorsichtig zu Werke gehen, da die Höhlenskulpturen, die das bis jetzt wichtigste Material bieten, offensichtlich verschiedenen Perioden angehören; eine stilistische Untersuchung könnte hier weiterhelfen. Zur Kenntnisnahme der dem Toristil entsprechenden Denkmäler mögen kurze Hinweise hier genügen: Die Stele vom Jahre 528[2] zeigt die typische Blockform, Bindung aller organischen Teile an eine einheitliche Fläche und linearen Parallelismus, wie die Toritrinität, nur daß in der Stele stärkere reliefmäßige Bedingungen vorliegen und die Arbeit auf einer unfreieren Stufe steht. Unter den Felsskulpturen kommen am ehesten einige Teile der Lungmengrotten in Honan in Betracht; der Shaka in der Zentralgrotte von Pin Jang[3] zeigt denselben Typus wie der Tori-Shaka. Die Unterschiede beruhen auch hier vor allem in der Qualität der Arbeit; es fehlt die innere Notwendigkeit aller Formbeziehungen und die architektonische Spannung der Einzelteile. Auch von formalen Widersprüchen — so besonders die Schräglage des rechten Unterarmes und stoffliche Einzelheiten — ist die Figur, wie fast alle Arbeiten

[1] Shimbi Shoin, Collection of Chinese Bronce Antiques, Tokio 1910.
[2] Ars Asiatica II, Six monuments de la sculpture Chinoise, Paris 1914.
[3] Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Paris 1909, Tafel 286.

dieser Grotten, nicht frei. Die Kwannongestalten[1] zeigen ein ähnliches Verhältnis; zudem fehlt ihnen die bei Tori so charakteristische Silhouettenbetonung[2]; auch in der reichen Häufung von Schmuckwerk und stofflicher Zutaten unterscheiden sie sich von den Torifiguren. Diese Beispiele sollen nur andeuten, daß Toris Stil mit dem der Nordwey- und Suiplastik wohl zusammenhängt, aber weit über ihn hinausgeht. Gleichzeitig aber wird durch diesen Vergleich die Meisterschaft Toris, sein mächtiger Formwille und seine künstlerische Selbständigkeit ins richtige Licht gesetzt. Toris Werke verkörpern den frühchinesischen Stil in seiner reinsten Entfaltung. Allerdings kennen wir nicht die Bronzewerke aus der Nordwey- und Suizeit, so daß wir die Einschränkung machen müssen, daß auch Tori wohl nur ein Einzelner unter Vielen gewesen sein mag, vielleicht nicht einmal das produktive Genie, als das er uns heute erscheint. Jedenfalls aber erkennen wir in ihm einen Meister, dessen geniale Kraft sich in der Komposition und ihrer Beseelung ausspricht, für den es nichts schlechthin Übernommenes gibt, sondern der jede Form aus sich selbst heraus entwickelt. Die handwerkliche Arbeit ist von lebendigster Qualität; nicht ein Teil besteht im Ganzen, der leer oder vernachlässigt wäre. Die äußere Unnatürlichkeit beruht nicht auf einer mangelnden Fertigkeit und unentwickelten Beobachtung, sondern alle Formen sind bewußt nach einer eigenen, gesetzmäßigen Logik gestaltet, deren Konsequenz wir anzudeuten versuchten. Der Kreis von Werken, die wir im Folgenden um Tori gruppieren und die sich deutlich von den anderen Denkmälern unterscheiden, braucht nicht in ursächlichem Zusammenhang mit Tori selbst stehen; jedoch drücken sie die Richtung aus, die für Tori entscheidend war oder durch ihn entscheidend wurde. Es kommt hier vorerst weniger auf das faktische So-Gewesen-Sein an, als vielmehr darauf, alles was innerlich und formal zusammengehört, als solches zusammenzustellen. Dadurch gewinnen wir gleichzeitig eine schärfere Abgrenzung der künstlerischen Persönlichkeit Toris gegenüber den gleichzeitigen Werken anderer Richtungen.

Tafel 13. Zu beiden Seiten der Trinität steht je eine einzelne Buddhagestalt, die wir mit dem Hauptwerk in Verbindung setzen können; beide wirken unmittelbar mit der Gruppe zusammen. Sie sitzen auf kleinen Sockeln, die dem der großen Gruppe gleichen. Zur Linken steht die Figur eines Shaka (Tafel 13), die die Motive der Trinitätsgestalt im Wesentlichen wiederholt; doch ist der Gesamteindruck ein anderer. Schon der Guß ist weniger scharf; dann fehlen naturgemäß alle die mannigfaltigen Beziehungen, die im Shaka, als dem Mittelpunkt einer Gruppenkomposition, zum Ausdruck kamen. Die Verhältnisse sind weniger streng distanziert; so ist die Kurve der Beine flacher und durch die reichere Fältelung auch unruhiger, wodurch die strenge Rhythmik von Überwurf, Schoß und Oberkörper gemildert wird. Der Aufbau in der Silhouette ist ruhiger und weniger getürmt, die ganze Gestalt weicher zusammengefaßt; die Umrißlinie vermittelt zwangloser zwischen den einzelnen Teilen. Auch die strenge Bindung der Motive untereinander ist etwas aufgelockert und die Spannung der architektonisch aufgebauten Teile gelöster; die Beziehungen von Kopf und rechter Hand, die wuchtige Einheit zwischen Hals- und Gewandkurve, das Einfügen der linken Hand in den Strom der Falten, alles das ist weniger ausgesprochen. Auch die Proportionen haben sich durch breiteren Zusammenschluß der einzelnen Massenteile geändert; der Oberkörper ist steiler, die Beine sind schmäler. Das Volumen der einzelnen Teile aber ist voller; das Gesicht wirkt durch die breite Wölbung rundlicher; der Hals ist kürzer und geht weich in die Brust über. In demselben Maße ist auch die Symmetrie der Musterung, ohne die der Anlage und der Masse zu zerreißen, lebendiger behandelt; die einzelnen Gewandlinien verschieben sich leise gegeneinander und variieren stärker; der ganze Gewandverlauf ist sichtbarer und flüssiger und schließt die Figur als eine Einheit zu-

[1] Ebenda, Tafel 287 und 297.

[2] Wo diese vorkommt (Tafel 217, Jün Kang), geht sie auf Bewegungsvoraussetzungen zurück.

sammen. Die Falten sind weicher und lebhafter und nicht ganz so scharf abgesetzt. Diese Gegensätzlichkeiten zum Shaka der Hauptgruppe bedeuten eine leichte Abwandlung der architektonischen Strenge im Sinne malerischer Anordnung, gemäß der die Gestalt unmittelbarer als Einheit aufgefaßt ist; die Einzelteile gliedern, aber trennen nicht, die Übergänge sind weniger herb, das Gewand, viel stiller und breiter in seiner Bewegung, umschließt und verbindet. Bei alledem aber bleibt die archaisch blockmäßige Geschlossenheit in ihrer strengen Unwirklichkeit unangetastet. Wir werden bei den folgenden Werken sehen, daß diese mehr malerische und einheitlichere Konzeption in der Kleinplastik zum prinzipiellen Ausdruck gekommen ist. Die etwas lässige Weichheit, die die Monumentalität der Figur umspielt, kontrastiert mit der ehernen, fast skandierten Strenge der Mittelfigur; die ganze Auffassung wirkt epischer neben der dramatischen Feierlichkeit der Torigruppe. Der Heiligenschein ist von derselben Form, wie die Nimben der Bodhisattvas, doch trägt der mittlere Kreis eine schöne und kräftige vegetabile Ranke. Die Blüten und Blätter liegen in flacher Aufsicht auf dem glatten Grund; die zwei großen Blätter, die nicht im Profil gesehen sind, aber sind an den Seiten umgebogen. Von der Ranke scheiden sich Zweige ab, die den Steg, der den Kreis umschließt, umwinden und in den äußeren, geflammten Teil aufsteigen; sie tragen auf ihren Kelchen die sieben kleinen Buddhagestalten. In prächtiger Kurve überhöht der Nimbus die Gestalt; durch ihn wird der pyramidale Aufbau der Masse gewissermaßen in die Höhe gerissen, aufgelöst und vergeistigt. Der große Kopf müßte ohne die lebendige Folie des Scheines in seiner eigenen Schwere ersticken. Die Heiligenscheine der frühbuddhistischen Kunst bilden ein wesentliches Motiv im Gesamtaufbau, das der lastenden Schwere erst die beschwingte, leichte Feierlichkeit gibt. Diese ganz auf Fläche hin geformten Gestalten würden ohne die Heiligenscheine leer und wie einsam im Raume stehen; ihre breit ausschwingenden Flächen vermitteln zwischen der irdischen Masse und der frei bewegten Luft. Wie die Hände ein besonderes Ausdrucksmoment in Bezug auf Körper und Bewegung darstellen, so die Heiligenscheine in Bezug auf Masse und Gesamtaufbau. Beiden Formmomenten kommt eine elementare Bedeutung zu, auf die wir unter Vorwegnahme der späteren Werke bereits an dieser Stelle verweisen müssen. In den Händen verdichtet sich am stärksten der Ausdruck des Körpergestus, im Heiligenscheine löst die schwere Gebundenheit der Masse sich auf. Was die Datierung und Zuweisung der Figur betrifft, so wird man sie ohne Bedenken in die unmittelbare Nähe Toribuschis setzen können; auch ihr liegt der restlose Zusammenhalt aller Teile und ihre innere Gebundenheit, die die Wurzeln der Monumentalität der Hauptgruppe bilden, zugrunde. Die vollere Weichheit der Oberfläche und die Schlichtheit der Massenlagerung weist auf die gleichzeitige Kleinplastik hin (Tafel 23) und bedeutet nur eine stimmungsmäßige Auffassung der architektonischen Grundform.

Tafel 14. Die Figur rechts von der Trinität ist ein Amida; das muß schon auffallen, da wir für gewöhnlich erst in späteren Zeiten solche Darstellungen antreffen. Es ist unschwer, in der Figur eine viel spätere Kopie zu erkennen, wenn sie auch in Japan von den Priestern als ein Suikowerk bezeichnet wird, was allerdings nicht viel besagen will. Jedenfalls hat diese spätere Zeit versucht, sich dem alten Stil anzupassen. Der bronzene Heiligenschein aber und der Überwurf sind originale Arbeiten. Der Überwurf wirkt ruhiger als der des Shaka, doch etwas trockener durch seine stärkere Zentralisierung und seine etwas pedantische Gleichförmigkeit. Doch ist der Schnitt weicher und modelliert in den inneren Teilen die Masse; die Linien, die in der Masse selbst enden, sind zahlreicher geworden. Der größte Unterschied liegt in der Art der Fältelung, die die Stoffteile nicht mehr flach übereinander lagert, sondern sie untereinander scheidet und teilweise sogar die Ecken umschlägt. So wirkt das Übereinander der beiden Teile des Überwurfes stofflich klarer, aber die dekorative Kraft des Tori-Shaka oder der bizarre, geistvolle Schwung

der Linien der linken Seitenfigur kommen nicht zum Ausbruch. Die drei Überwürfe stellen die Variationen desselben Vorwurfs dar. Beide Stücke, Heiligenschein und Überwurf, sind aus Bronze; die Gestalt aber ist eine Lackfigur, von einer Technik, die erst späteren Jahrhunderten eigen ist. Im dreiteiligen Aufbau, im Zusammenschluß der Masse, und in der Nachbildung der Gesichtsteile schließt die Figur sich in etwa dem Suikostil an. Auch die Lagerung der Falten ahmt die alten Motive einigermaßen nach und richtet sich nach dem vorliegenden Überwurf; ihr Verlauf und ihr Charakter aber zeigt die späte Auffassung, die nur archaisiert. Das Gewand ist als Stoff behandelt, das vom Körper natürlich gefältet wird; die Falten folgen dem stofflichen Gesetz, verlaufen in der Masse und sammeln sich in zufälligen Bündeln unter den Armen; sie sind unregelmäßig, willkürlich und nur dekorativ, nicht architektonisch geordnet. Das Gesicht ist rund und weich modelliert, wobei die Blockform verloren geht; der Haaransatz ist abgerundet, die Ohren sind geschweift; überhaupt fehlen alle die charakteristischen, rechtwinkligen Brüche und Linien. Die schmiegsame Weichheit der Körperformen, die Eleganz der Gewandbehandlung, die plastische Tiefenbeherrschung und der gefällige, etwas leere Gesichtsausdruck widersprechen von Grund auf dem Stilempfinden der Suikozeit. Die Figur ist — vermutlich nicht vor Ausgang der Fujiwarazeit — unter Bezugnahme auf den vorliegenden Überwurf und Heiligenschein ergänzt worden.

Tafel 15 und 16. Nicht nur dem Typus nach, sondern auch gemäß ihrer vollendenten Meisterschaft ist die Jumedono-Kwannon[1] (Avalokitesvara) dem Werke der Trinität unmittelbar anzureihen. Aber die schwere Masse der Trinitätskwannons, die zu stark durch den Zwang der Gruppenkomposition eingeengt scheinen, ist in der Jumedono zu einem wunderbaren, freien Wuchs entwickelt. Die formale Deutung des inhaltlich gegebenen Vorwurfs, der in der Darstellung des weihevollen Augenblicks besteht, in dem die Hände das geheiligte Symbol tragen und zur Schau stellen, läßt einen freieren Spielraum zur Entwicklung des Gestaltlichen zu, ohne aber die strenge Flächigkeit und die im Umriß gebundene, individualitätslose Symmetrie anzutasten.

Der Sockel, ein zweireihiger Lotuskelch, dessen runde Basis auf einer sechseckigen Platte aufliegt[2], löst die Gestalt vom Boden. Der lange Rumpf ist oberhalb der Hüften leise eingezogen, und da das Gewandgehänge nicht anschließt, entsteht innerhalb der Gestaltfläche ein Durchblick, der die Figur frei gliedert und sie wie mit einem stillen Atem belebt. Ein breit aufgelegter, nach unten gebogener Gürtel vermittelt zwischen den beiden Durchblicken; er setzt unten in zwei flache Kanten ab, an denen die Faltenlinien des Gewandes anschließen. Der Hauptunterschied zu den Nebenfiguren der Trinität liegt nun darin, daß die Abwärtsbewegung nicht nur senkrecht verläuft, sondern sich zugleich fächerförmig entfaltet. Das Gewand geht nach unten zu stark in die Breite, unter Abflachung der Wölbung des Leibes. Dadurch wird dem Gewand das Schwere und Niederdrückende genommen und die seitliche Auflösung der Fläche folgerichtig aus der senkrechten Massenlage entwickelt. Nur die um das Mittellot gruppierten Teile, das Gürtelband, die Schleife und das mittlere Faltenbündel am Rocksaum, verlaufen senkrecht, während die anschließenden Rockfalten und die stufenförmig abgetreppten Saumfältelungen seitlich ausladen; im Gehänge sind die abwärts und seitlich verlaufenden Tendenzen vollkommen ineinander übergegangen. Das plastisch eindringliche Heben der Hände scheint das Gewand mitzuheben; es lastet nicht wie bei den Torifiguren schwer auf den Füßen, sondern bleibt über ihnen frei schweben. Die

[1] Leider konnten weitere Einzelaufnahmen aus Gründen der allgemeinen Achtung vor fremdem, religiösem Gefühl nicht gemacht werden.

[2] In der Reproduktion nicht sichtbar; siehe Abbildung in Japanese temples and their treasures, Tafel 182.

Enden des Gehänges greifen nicht steil und lastend über den Sockel hinaus, sondern biegen seitlich ab, wobei das untere Ende mächtig im Verhältnis zu den drei oberen Zacken ausladet; so gleichen sie eher Flügeln, die aufschweben wollen, als einer willenlos niederstürzenden Masse. Zugleich setzt sich das Motiv der Treppenfalten, das den unteren Abschluß der mittleren Fläche bildet, in den seitlichen Gehängen nach aufwärts fort, so daß ein Oval, das nach oben offen ist, in die abwärts gehende Bewegung hineingreift. In dies gedachte, offene Oval reiht sich die Kurve, die von den Unterarmen und den Händen gebildet wird, ein und schließt sie oben zu; den Mittelpunkt dieses Ovales, das in den Linien des sich überschneidenden inneren Gehänges wiederholt wird, bildet die Schleife. Brust und Gesicht entsprechen ihrer Länge nach jedem dieser Ovalteile, so daß die Figur durch das Symbol und die Schleife in drei gleiche Teile geteilt wird. Auf der oberen Linie des Ovals ruht der Oberkörper, der im Umriß einer Glocke gleicht. Die Krone aber wiederholt in ihren schwebenden Bändern noch einmal die untere Horizontale des Rock- und Gehängesaumes, während ihr oberer Abschluß sich der Glockenform des Oberkörpers angleicht. Die Arme liegen eng am Leib an; Bänder, die von der Schulter herabgleiten, verdecken den Riß zwischen Körper und Armen. Die Brust ist flach, Halsband und Obergewand vollkommen eben und bieten so einen kühlen, neutralen Hintergrund für die mächtige Plastik der Hände. Den Umriß des Oberkörpers umspielt das gleiche Bandmotiv wie bei den Trinitätskwannons, doch sind die einzelnen Zacken rhythmischer verteilt und zarter geformt; auch die Verbindung mit dem Kopf ist sichtbar gemacht. Der vorspringende Ärmel am Ellenbogen führt die Bewegung der oberen Silhouette in die untere über; zugleich aber geht von hier die Bewegung aus, die mit den Unterarmen nach der Mitte zu ansteigt. Aus diesem Aufheben der Unterarme folgert das Gehänge seine Abwärtsrichtung. Der leichte Durchblick zwischen dem schmal eingebogenen Leib und dem Umhang, und die schmalen Linien, die sich abwärts geneigt über den Leib hinziehen, kontrastieren mit den Händen, die das Symbol tragen und zeigen. Die linke Hand ist einer Schale gleich geöffnet und trägt das kleine Heiligtum, eine Kugel mit aufwärts steigender Flamme, die auf einer Lotusblüte liegt; die Rechte legt sich sorgsam dahinter, wodurch das Symbol vom Körper getrennt wird und an plastischer Kraft gewinnt; vielleicht liegt darin auch ein religiöses Verhalten, daß der heilige Gegenstand nicht den Leib berühren soll. Das enge Anschmiegen der Arme an den Leib verleiht der ganzen Bewegung etwas Behutsames und Keusches. Wohl steigert die plastische Modellierung die Hände, in deren feierlichen Handlung der Sinn der Figur gipfelt, zu einer eindeutig mächtigen Geste; aber das Entscheidende ihrer Ausdruckskraft liegt mehr in der inneren Gebundenheit der vielfachen Beziehungen. Dasselbe gilt vom Gesicht, das in innerer und formaler Verwandtschaft mit den Händen steht; beide Teile sind von derselben klaren Plastik durchdrungen, während alle anderen Teile ganz in der Fläche bleiben. Der Hals, mit drei Faltenlinien gezeichnet, trennt nicht, sondern verbindet. Das Gesicht neigt sich leise nach unten über die erhobenen Hände, wodurch der obere Halsansatz durch das Kinn verdeckt wird; die seitlich sichtbaren Bänder begleiten eindrucksvoll diese fast zärtliche Bewegung. Einem großen Oval eingefügt wirkt das Gesicht durch seine plastische weiche Behandlung im Verhältnis zu den Torifiguren wie geöffnet, ohne die herbe Geschlossenheit zugunsten eines individuellen Ausdrucks zu verlieren. Die Augenbrauen sind vom Nasenrücken abgesetzt und verlaufen in einem flachen, doch hochliegenden Bogen, der einen scharfen Schatten sammelt. Auch die Augen sind tiefer und offener geschnitten, so daß der Blick sich mit Dunkel füllt. Die Lippen sind nach unten geneigt, in den Mundwinkeln vertieft und weicher und lebendiger aus der Masse herausgeholt, nicht wie ein harter Wulst, der aufliegt; der Abstand zur Nase ist steiler. Die langgezogenen Verhältnisse und die innere Spannung,

die zwischen dem geneigten Mund und den hochgezogenen Augenbrauen sich entwickelt, geben dem Gesicht trotz seiner edlen Ruhe einen tief erregten Ausdruck. Es liegt in diesen Zügen ein merkwürdiges Sinnen, ein Lächeln, das sich über das Symbol, das den Händen anvertraut ist, beugt und ganz erfüllt ist von dem Bewußtsein seines glückhaften Besitzes und des weihevollen Augenblicks. Der Haaransatz, der schmal unter dem Stirnreif hervortritt, ist in der Mitte eingezogen. Die Krone, mit roten Steinen geziert, wirkt in ihrem reizvollen Linienspiel als aufgelöste Masse, die im Gegensatz zu der plastischen Deutlichkeit der Hände steht. In ihrer Spitze klingt die Flamme, die von den Händen aufwärts steigt, aus. Man möchte sagen, daß das Oval des Gesichtes das imaginäre Oval des unteren Körpers aufnimmt; wie das Symbol das untere Oval krönt, so krönt die Krone das Oval des Gesichtes. Der Heiligenschein reiht den in sich gleichbleibenden Ovalformen eine Aufwärtsrichtung an, die in der Spitze gipfelt. Der abwärts strebenden Silhouette, die nach unten ausladet, setzt der Heiligenschein eine mächtig aufstrebende Bewegung entgegen. So wird alle Bewegung durch Gegenbewegung wieder ausgeglichen, während die Gestalt selbst vollkommen ruhig verharrt, unangetastet bleibt. Der Heiligenschein ist in Kreise aufgeteilt, deren innerer eine Lotusblüte, die beiden anschließenden durchlaufende Rankenornamente tragen, die im äußersten Teil sich auflösen und nach der Spitze zu sammeln. Der Nimbus wird von einer Stange getragen, die in der vorspringenden Bodenplatte befestigt ist (vgl. Tafel 38[1]).

Dieselbe Meisterschaft wie in der Trinitätsgruppe liegt in der Figur der Jumedonokwannon. Ihre formal freiere Gestaltung ist nicht das Zeichen einer späteren Entstehungszeit, sondern beruht auf dem innerlich freieren Motiv der Handlung; dazu kommt die größere Beweglichkeit der Holztechnik. Was in der Trinität wortlos monumentale Strenge war, ist in der Jumedono die freudige Pracht der heiligen Handlung. Was aber beiden Werken gemeinsam inne bleibt, ist neben der formalen Strenge die große innere Stille. Sie lassen sich zusammen mit der Shakagestalt zur Linken der Trinität als Meisterwerke Toris ansprechen, wenn auch die Shakagestalt nicht so überzeugend auf uns wirkt, wie die Trinität und die Jumedono. Die Unterschiede, die sie untereinander aufweisen, beruhen nur auf der wechselnden Formphantasie ein und derselben künstlerischen Persönlichkeit, nicht aber auf zeitlichen oder lokalen Verschiedenheiten. Sie zeigen, wie groß trotz der Beschränktheit der Formmittel die Darstellungsmöglichkeiten sind und wie alle Variationen immer wieder auf dasselbe Grundthema zurückführen. In der Gemeinsamkeit derselben Prinzipien und der Gleichheit der Qualität erkennen wir dieselbe Künstlerschaft. Der Gruppenkomposition der Trinität wie der Gestaltanlage der Jumedono lagen geometrische Grundformen zugrunde: Dreieck und Oval, die das innere Gerüst des Aufbaues bildeten. Bei den sitzenden Figuren stand die architektonische Gliederung der Blockmasse im Vordergrund, während für die Standfiguren die aus der Fläche entwickelte und den Kern auslösende Silhouettenbildung charakteristisch war. Diese Stilmomente sind es, die die konstituierenden Merkmale des Toristiles bilden und die diesen von den übrigen Kunstkreisen trennen. Sie stellen im Hinblick auf Indien und Gandhara einen Gegenpol dar; in Indien ist bei aller Abstraktion die Bildform immer mit aller Sinnlichkeit tropischer Zone gesehen; der nackte Körper steht im Vordergrund; in Gandhara hemmt der durch Beobachtung genährte Naturalismus jede weitere Verselbständigung der Bildform; die stoffliche Realität der

[1] Kurt Glaser, der die Figur ohne Heiligenschein abbildet, vermutet, daß ein großer kahnförmiger Nimbus ihr als Rückwand diente; ein solcher aber würde der Wirkung der schönen, frei gebildeten Silhouette widersprechen. Jedenfalls gehörte, wie der Ansatz am Hinterkopf beweist, zu der Kurakwannon, die auf demselben Umrißprinzip aufgebaut ist (Tafel 17), nur ein Kopfnimbus; dasselbe gilt von der 591 datierten Statuette (Abb. 7).

Erscheinung widerspricht dem voraussetzungslosen Inhalt. In den Höhlenskulpturen waren es, wie schon erwähnt, hauptsächlich Qualitätsunterschiede, die sich geltend machten; da wir keine erstklassigen Denkmäler kennen, läßt sich nicht entscheiden, ob die angeführten Stilmomente Toris persönliche Erfindung sind oder nicht. Die architektonische Steigerung des Steinstiles dürfte mit der höheren Qualität gegeben sein; die Art der Silhouettenbildung ist die logische Konsequenz der Loslösung der Gestalt aus dem Reliefzusammenhang, ein Resultat der Freibildung. Jedenfalls bilden gerade die zackig geschweiften Gehängemotive und das aufgerollte Bandmotiv ein besonderes Merkmal der Torischule. Wir müssen nochmals betonen, daß der Stil Toris den Höhepunkt der nationalen frühchinesischen Plastik bedeutet, der gegenüber der indischen Formweise durchaus selbständig ist. Daran ändern auch die ornamentalen oder motivischen Einzelheiten nichts, die sich auf fremde Kunstkreise zurückführen lassen. Die gemeinsame religiöse Grundlage bleibt ja immer ein verbindendes Element. Am weitesten geht die Annäherung an Indien und Gandhara in der Ornamentik; der Ausgangspunkt für Tori aber dürften auch hier die Höhlengrotten Honans gewesen sein; hier erscheinen viele Motive noch unverarbeitet übernommen zu sein, gewissermaßen wahllos aufgesogen. Da in der Ornamentik der persönlichen Kraft der einzelnen Künstler weniger Raum zur Entfaltung gegeben ist als bei der Lösung der plastischen Probleme, so verbleiben die Ornamentmotive ihren Vorbildern näher. Das bedeutet aber in keiner Weise eine Abhängigkeit Toris vom gräko-indischen Kunstkreis. Sein Stil ist nicht Erstarrung der lebendigeren Form, sondern Monumentalisierung des älteren Reliefsteinstiles im Sinne architektonischer Freiplastik, die in der archaisch-mystischen Vorstellungs- und Empfindungswelt begründet liegt. Nehmen wir aber an, daß Tori — oder die namenlosen Künstler der Nordwey-, Sui- und Suikozeit — ihre Formen wirklich von den Gandharabildwerken abgeleitet hätten, so können wir nur ihren mächtigen, künstlerischen Willen bewundern, der jene provinziellen wirklichkeitsnahen Bildwerke auf einen neuen, dem buddhistischen Geiste entsprechenden und vertiefteren Ausdruck gebracht haben. So unpersönlich auch der Bildausdruck der Toriwerke wirkt, so ist dieser dennoch ein inhaltlich durchaus differenzierter. Jede formale Einzelheit ist nicht nur logisch-bildmäßig, sondern auch intuitiv-ausdrucksgemäß begründet. In dem Moment, wo wir uns auf dem Boden dieser Anschauung stellen, erkennen wir, daß zwischen der Trinität und der Jumedono ein inhaltlicher — nicht formaler — Unterschied liegt, wie etwa zwischen einer Apotheose und einem Verkündungsengel.

Abbildung 7. Denselben Typus wie die Jumedono-Kwannon vertritt eine kleine Figur der kaiserlichen Sammlung, die auch gegenständlich das Motiv der Jumedono wiederholt. Der Körper ist fast zu einer Mittellinie zusammengeschrumpft, von der die breiten Gehänge sich seitwärts entwickeln. Die Hände sind abwärts geneigt, plastisch aber nicht abgesondert; der Durchblick liegt oberhalb der wagrechten Unterarme; die Ellenbogen verbleiben dicht an der Körpermasse, die freihängenden Ärmelfalten fallen senkrecht ab. Es fehlen also alle die Momente, die bei der Jumedono-Kwannon das Maß ihrer monumentalen Klarheit und Gliederung ausmachten. Dem Gestus fehlt die große Kraft und die Verbindung mit den übrigen Formteilen; so liegt das Gewand schwer auf den Füßen, während es bei der Jumedonofigur, entsprechend der Armbewegung, von den Füßen gelöst war. Auffallend ist die weiche Rundung des Gesichtes, während die Gesichtsteile scharf und schematisch geschnitten sind. Die seitlichen Bänder, die an der Krone anschließen, legen sich ihrer Breite nach gegen das Gesicht und gleiten dann nach vorne über die Schultern; der plastisch hervortretenden Rundbildung wird also ein harter, rückwärtiger Abschluß entgegengesetzt. Dasselbe wiederholt sich in dem Verhältnis der Füße zu dem kulissenartigen Gehänge. Wir werden an späterer Stelle auf das Prinzip der Kleinplastik zurückkommen. Diese niedliche, wenn auch etwas

schematische Statuette ist an dieser Stelle deshalb für uns von Bedeutung, weil wir sie laut der Inschrift am Sockel datieren können. Zwei verschiedene Lesarten stehen sich entgegen; nach der einen ist sie im vierten Jahre der Regierung des Kaisers Sushun (591), nach der andern im zweiten Jahre Hakuchi (651) entstanden. Wir können ohne Bedenken die frühere Datierung als die richtigere ansehen. Die Statuette ist also um ein Menschenalter früher entstanden als die Trinität; besondere stilistische Rückschlüsse aber sind aus dieser Tatsache nicht zu gewinnen, es sei denn der, daß die durchaus flächige, auf durchlaufende rhythmisierende Silhouette berechnete Formgebung, schon der Zeit vor der Trinität angehört haben muß, die allerdings den übrigen, hier behandelten Werken so nahe steht, daß auch sie noch als zum Toristil zugehörig bezeichnet werden kann. Immerhin aber scheint dieser Typus schon dem 6. Jahrhundert anzugehören. Wir dürfen eben nicht vergessen, daß alle entsprechenden Werke Chinas verlorengegangen sind. Der Vergleich der beiden Figuren aber zeigt, selbst wenn wir die grundlegenden Unterschiede von Groß- und Kleinplastik in Betracht ziehen, wie persönlich in der Jumedonofigur die Form aufgefaßt und aus dem Bereich der Typik in den künstlerischer Einzelleistung gehoben ist.

Tafel 17 bis 21. Die mittelgroße Bronzekwannon, die jetzt in der Kura des Horyuji steht, vermittelt ihrer Form und ihrem Typus nach zwischen den Trinitätskwannons und der Jumedono; schwere, gedrungene Massigkeit, aber gegliedert nach dem Schema der symboltragenden aufrechten Gestalt der Jumedono. Jedoch fehlen alle die Momente, die als Mittel monumentaler Darstellung bei diesen wirkten: die lebendige Spannung der einzelnen Teile untereinander, das Wechselspiel von ruhender und bewegter Masse und die komplizierte Rhythmik der Gliederung, die auf Trennung und Gegensatz beruht. Die Kurakwannon ist ganz als plastische Einheit gesehen. Im Zusammenschluß der Teile und in der Verdichtung der Masse geht sie noch weiter als die Figuren der Trinität. Der runde Sockel, ein Kranz langer, abwärtsliegender Blätter mit zwischengestellten, scharfkantigen Rippen, ist mit der Figur schon als Masse verbunden. Der Hals greift tiefer in die Brust herein, wobei die seitlichen Bänder die Halskurve zudecken und ihm jede trennende Kraft nehmen. Nirgends wird die breite Fläche zerrissen oder getrennt. Der Umriß ist nicht mehr die aus der Masse flutende Bewegung, sondern umschreibt mit seiner gleichförmigen Kontur nur die Einheit der ganzen Figur. Man kann sozusagen mit einem einzigen Blick die Gestalt erfassen. Dem klaren Umriß entspricht die einfache Flächengliederung der Höhe nach. Das überschneidende Gehänge und die flach zusammengelegten Hände gliedern die Anlage in etwa drei gleiche Teile; nimmt man nur die Gestalt als solche, so scheiden das Halsband und die flache, vierwimplige Schleife drei Teile ab, die jedesmal von einem plastischen Motiv ausgefüllt werden, nämlich: Gesicht, Gehänge und in der Mitte die weit vorgreifenden Hände. Die Mittellinie, von der aus die Symmetrie sich entwickelt, bildet aber zugleich einen plastisch gestaffelten Grat, der am weitesten nach vorne dringt und die energische Halbrundwölbung der Vorderfläche zusammenschließt (Tafel 19). Die ganze Anlage der dekorativen Teile dient dieser in der Form einer Halbsäule gebildeten Rundung; immer staffeln sie die breite Masse nach der Mitte zu. Das seitliche Gehänge wirkt dabei wie eine Wand, besonders deutlich am Sockel, der mit seinen schwerfällig abgerundeten Ecken sich weit vorschiebt. Der untere Teil des Gestaltkernes springt im Gegensatz zur Jumedonokwannon pfeilerartig vor, wobei die seitlichen Fältelungen des Rockes von dem Hauptmotiv der Vorderansicht abgetrennt werden. Was bei der Jumedonokwannon in zusammenhängender Fläche entwickelt ist, ist hier blockartig umgebrochen, so daß die Seitenteile selbständige Ansichten bilden. Entsprechend ist der Lotusblattkranz mehr einem Rechteck als einem Kreis rund angeglichen. Die linearen Bewegungsmomente treten zurück; im Vordergrund steht das Bestreben, die

Wand zu einem Block zu verstärken und tiefenmäßig zu beleben, ohne den hintergrundartigen Abschluß aufzugeben. Die höchste Falte liegt in der Mitte des Leibes; von dort treppen die einzelnen Gewandfalten sich seitlich ab, deren Höhenunterschiede durch die einfassenden gestanzten Quadratreihen noch verstärkt werden. Dieselbe Staffelung wiederholt sich am Oberkörper und im Gesicht (Tafel 20); aus dem zackigen, ganz seitlich gestellten Schultergehänge dreht sich das Rund der Oberarme nach vorn; die Bänder, die von der Krone herabfallen, breiten sich schräg darüber. In den Händen erreicht die Bewegung die höchste Stärke. Im Gesicht tritt noch ein malerisches Element hinzu, daß in dem Gegensatz des hellen glatten Gesichtes zu den aufgerauhten einfassenden Teilen beruht (Tafel 18). Die Formauffassung, die die Fläche zu einem kontinuierlich ansteigenden Halbrund umdeutet, war maßgebend für den strengen Zusammenschluß der Teile und für die übertriebene Breitenentwicklung der Gestalt. Bei all dem aber bleibt die Vorderansicht zu streng an das flächige Prinzip gebunden, so daß die Gestalt etwas plump und starr bleibt. Erst die reine Seitenansicht (Tafel 19) enthüllt den wunderbaren Rhythmus der Masse. Der Rumpf verläuft vom Hals bis zum Kleidende an den Füßen in einem sanften, weit ausgezogenen Bogen, dessen Scheitelpunkt in der Schleife liegt; diese Kurve nimmt das Gehänge auf und führt sie abwärts bis über den Sockel hinaus zurück. Kopf, Füße und Hände dringen nach vorn, so daß über dem inneren Bogen ein größerer, äußerer geschlagen ist, dessen Scheitelpunkt in den Händen liegt. Die Füße wirken dabei wie ein Postament. Das Widerspiel dieser übereinandergelegten Sehnen verleiht der strengen Haltung der Figur eine zarte Hoheit. Im Verlauf der oberen, äußeren Linie kommt auch die scharfe in der Vorderansicht etwas schematisch wirkende Silhouette des Gesichtes zu reicher Bedeutung. Von der Spitze der Krone läuft die Linie ohne abzusetzen bis in den Nasenrücken hinein. Das Urna, das tatsächlich störend in diesen Verlauf eingreift, ist eine spätere Zutat. Die weicheren, klaren Wölbungen des Gesichtes stehen in ihrem bewegten Lichtspiel im Gegensatz zu den vielfältig zerschnittenen Flächen des Körpers. Merkwürdig hart und stumpf sind dagegen die Hände gebildet. Die Krone (Tafel 18) zeigt in ihren gravierten Ornamenten eine gewisse Unsicherheit der Linienführung; auch die gestanzten Teile entbehren der Präzision der Toriarbeiten; jedoch sind das Momente, die in der flüchtiger arbeitenden Kleinplastik häufig vorkommen. Auch die zusammenfassende Art der plastischen Behandlung, die schon bei der Shakagestalt zur Linken der Trinität (Tafel 13) sich bemerkbar machte, ist auf ein Hinüberspielen kleinplastischer Ideen in den Bereich der Monumentalbildnerei zurückzuführen. Die Kurakwannon entbehrt der letztlichen Klarheit der Form, durch die die Meisterarbeiten Toris sich auszeichneten; der Grund dürfte aber weniger in der Unzulänglichkeit schülerhafter Arbeit, als in der Ungelöstheit eines neuen Formproblemes liegen, das sich aus der Verselbständigung der Bildform ergibt: die Gewinnung rundplastischer Form. In der Shakagestalt war zwar bereits eine kräftige Tiefenschichtung erreicht, die jedoch dem Zusammenhang der Reliefkomposition untergeordnet blieb; ohne den Wandabschluß des Nimbus bliebe sie wirkungslos. Hier handelt es sich nun um eine einzeln stehende Gestalt; aus der Einheit der Fläche (Jumedonokwannon) wird eine Vielheit von Flächen, die plastisch gegeneinander wirken, und damit entsteht die Einheit der Masse und ihre undurchdringliche Geschlossenheit. An Stelle der sichtbaren, bewegungsmäßigen Lineargliederung tritt eine plastische Massengliederung; die Masse selbst tritt in Aktion. Die Gestalt ist nicht nur seitlich gestaffelt, sondern auch der Höhe nach; die Hände kuppeln die seitlich ansteigenden Massenteile, während Kopf und Füße die senkrechte Masse des Rumpfes einspannen und plastisch beherrschen. Der Vorderansicht reiht sich eine selbständige Seitenansicht an; das Gehänge hat die Bestimmung des hintergrundartigen Nimbus erhalten; ein kahnförmiger Heiligenschein würde eine unnötige Verdoppelung bedeuten.

Die Rückansicht (Tafel 21) bleibt vollkommen isoliert. Dieser Typus der Gestaltanlage bleibt während der Suikozeit herrschend; für den Toristil bleibt dabei die Verdichtung der Gestalt zur Masse charakteristisch; Wand und Block sind seine hauptsächlichsten Ausdrucksformen. Wir werden im folgenden Kapitel einer anderen Art der Lösung begegnen.

Tafel 6 bis 12. Bei der Behandlung der Kurakwannon ergaben sich Hinweise auf die Kleinplastik; ehe wir zu den betreffenden Statuetten übergehen, sind die Werke der Kleinplastik nachzutragen, die sich im Rahmen der monumentalen Denkmäler aufführen lassen; es sind dies die an den großen Heiligenscheinen haftenden Buddhafiguren und die Holzschnitzereien am Baldachin. Die Figuren an den Nimben (Tafel 1, 5, 13, 14) sind nicht einfach verkleinerte Kopien nach den großen Vorbildern, sondern ganz unarchitektonisch aufgefaßt, in einem Zuge durchmodelliert und malerisch der bewegten Ornamentik des Nimbus eingereiht. An den Seiten der Baldachine (Tafel 6) sitzen holzgeschnitzte Vögel (Tafel 7 bis 9) von einer prachtvoll ernsten Phantastik, wirkliche Wundervögel[1]. Das körperlich weiche Rund der Grundform ist umgebildet in eine Reihe bizarrer Flächen, die sich vielfach zusammenschließen und eine Fülle seltsamer Überschneidungen abgeben. Die Seitenansicht (Tafel 9) wirkt so streng wie ein Textilmuster, während die Unteransicht (Tafel 7), auf die die Vögel hauptsächlich berechnet sind, die stilisierten kräftigen Kurven des Kopfes, der Seitenflügel und des Schwanzes plastisch zusammenfaßt. Den oberen Rand der Baldachine krönen kleine, sitzende Holzfiguren (Tafel 10 bis 12), musizierende Engel, wenn man so will. Sie sitzen auf Lotusblüten vor einer reichen, durchbrochenen Ornamentik. Sie waren ursprünglich bemalt; einzelne bunte Farbreste sind noch erhalten. Die Grundform ist bei allen dieselbe (Tafel 12): ein schmaler langer Oberkörper, ein großes Gesicht und eng zusammengelegte Beine; ein Gewand, das von beiden Schultern in ein paar flachen, großen Falten herunterfällt, hüllt die ganze Figur ein[2]. Die Hände halten das Musikinstrument, Flöte, Querpfeife, Schamiseng u. s. w. Das breite Gesicht mit den großen Augenbrauen und dem ernsthaften Mund wird durch das flachgelegte Haar eingerahmt, das in der Mitte in einen Kiel eingezogen ist. Der Kopf trägt zwei kugelförmige Aufsätze, anscheinend eine altchinesische Frisur, die man häufiger wiederfindet[3]. Der Heiligenschein hinter dem Kopf (Tafel 11) geht in ein schönes freies Ornament über, das Lotusblüten und Blätter miteinander zu Ranken verbindet; im Umriß schließt sich die Ornamentik der Form eines Lotusblattes an; die Anordnung ist symmetrisch. Die strenge Fassung dieser Holzschnitzereien liegt darin begründet, daß sie hoch oben an den Baldachinen sitzen, also einer gewissen Prägnanz der Form bedürfen, die eben dem Toristil entsprechend in der Schärfe und Klarheit der Flächenteile beruht. Dennoch ist die beweglichere Art der Arbeit erkennbar, dies Bestreben, die Gesamtform zu vereinfachen und zusammenzufassen, was ein charakteristisches Moment kleinplastischer Arbeit ist. Wichtig ist außerdem, daß für die Kleinplastik ein inhaltlich größerer Spielraum gegeben ist, daß alle Voraussetzungen nicht an die hieratische Monumentalität gebunden sind. Für diese Kleinfiguren kommt noch die Tradition der Grabstatuetten aus Ton, die in China weit verbreitet waren, hinzu, so daß die

[1] Auf die Ableitung und Herkunft dieser Vögel kann hier nicht eingegangen werden.

[2] Vergleiche die Darstellungen in der Tenjukoku Mandara des Chugujiklosters, Abbildung in „Japanese temples and their treasures" Tafel 192 bis 194. Der Hinweis auf den Terrakottaengel des Okadera (ebenda Seite 109, Abbildung Tafel 191) scheint mir nicht begründet; er gehört stilistisch erst in die Hakuhoperiode, in die Nähe des Tajibanaschreines; hierher gehören auch erst die figürlichen Stickereien, die angeblich von der Kaiserin Hashihito stammen; jetzt im Tokyo-Museum.

[3] So in den zahlreichen chinesischen Tonstatuetten; auch in der Inga Sutra, Hoonin, Daigoji. (Abbildung J. Tr. and their tr. 199.) Weitere Abbildungen nach Aufnahmen des Verfassers im „Westdeutschen Verlag für Kunstgeschichte", Hagen i. W.

Vorbedingungen für die Kleinplastik ganz andere sind als in der Großplastik. Wie leicht dies kleinplastische Prinzip in eine fast impressionistische Auffassung übergehen kann, zeigen die reizvollen Figuren der kaiserlichen Sammlung, die die Mutter Gautamas mit Engeln darstellen (Abb. 6). Es ist zu bedauern, daß uns an Kleinwerken keine weiteren Holzarbeiten erhalten sind; die Arbeiten in Ton, die wir in Japan finden (Tafel 189 bis 201), sind alle jüngeren Datums.

Tafel 22 bis 24. Unmittelbar an Toris Hauptwerk läßt sich die kleine bronzene Trinität anschließen, die jetzt im Naramuseum ihr Leben hinter Glas fristet. Der hölzerne Sockel ist eine Ergänzung; die rechte Seitenfigur fehlt. Shaka, der in der Mitte auf einem Thron sitzt, wirkt wie die künstlerische Übersetzung des Monumentalen (Tafel 2) ins Malerisch-Kleinplastische; hierin liegt der Grund für die freiere und bewegliche Gestaltung. Entscheidend ist, daß der Blickpunkt des Beschauers etwa in gleicher Höhe liegt und nicht wie bei dem großen Shaka tief unten, so daß die ganze Form sich mit einem Blick umfassen läßt (Tafel 23). Gestalt und Gewand bilden eine durchgehende Gußmasse; der Bruch zwischen Thron und Gestalt ist fast verdeckt. Der Rumpf ist malerisch vereinheitlicht; Oberkörper und Beine bilden eine sanft ansteigende Masse, wobei alle horizontale Trennung und perspektivische Schichtung vermieden ist. Das Gewand schließt in lebendiger Deutlichkeit alle Teile zusammen und löst sie im Überwurf auf. Im Umriß legt das Gewand sich eng an die Gestalt an und füllt die harten Winkel an den Beinen mit weichen Linien aus; an den Schultern laufen alle Falten in die Gestalt hinein; an den Knieen aber lösen sich die Linien aus der Silhouette ab und folgen dem Rund der Kniee. Der breit angelegte Gewandteil, der vom Schoß in den Überwurf ausläuft, bildet die Hauptlinie der zentralen Dekoration. Aus der Mittellinie ist eine Mittelfläche geworden, die seitlich nach unten immer weiter entfaltet wird. Der Kopf ist von der einheitlich fächerförmigen Fläche der Gestalt und des Überwurfes plastisch getrennt und faßt die Radien des Aufbaus wie in einem Knauf zusammen. Die Gliederung nach der Tiefe zu ist ohne blockmäßige Strenge; in den leisen Übergängen, die an die Stelle der rechten Winkel getreten sind, fühlt man noch die formende Hand des Künstlers. Die pyramidenförmige Entwicklung der Anlage ist geblieben, aber an Stelle der architektonischen Spannung der einzelnen Teile ist der flächige Zusammenschluß der Masse und die durchgehend malerische Überordnung der Falten getreten. So haben auch die Falten als Linien einen reicheren Ausdruck bekommen, wobei aber ihr durchaus unstofflicher Charakter gewahrt bleibt. In reichen Übergängen entwickeln sie sich von der matten Schwellung der Grundfläche bis zum scharfkantigen Grat; besonders an den Stoffenden werden sie zu plastisch scharfen Linien verdickt, wodurch im Überwurf ein reiches Spiel kräftiger Konturen auf dem matten Grunde entsteht und die plastische Differenzierung der Oberfläche gesteigert wird. Gleichzeitig ist die Linienführung geschmeidiger und lebhafter, ohne die symmetrische Grundform aufzulösen. Die Begleitfigur ist weit abgerückt von ihrem himmlischen Vorbild; sie gleicht der Gestaltanlage nach den Torifiguren. In der Vorderansicht wirkt sie wie die zierliche Figur einer Plakette, weich und nur wie ein Hauch. Aber durch sie gewinnt die milde Plastik Shakas an Kraft und Überfluß. Selbst dies kleine, stille Werk drückt in sich aus, wieviel Welten zwischen einem Bosatzu und der Ewigkeit des Buddhatums liegen. Der Heiligenschein zeigt dieselbe Flächenverteilung wie sein großes Ebenbild (Tafel 1); jedoch fehlen die vegetabilen Ranken. Die Ornamente der inneren Teile sind eingeritzt und wirken rein zeichnerisch, während die Flammen, in denen die fünf Buddhas sitzen, tiefer gerillt sind. In Schulterhöhe der Figur etwa biegt der Nimbus nach vorn über. Die Seitenansicht enthüllt ein überraschend komponiertes, reizvolles Bild; die Gestalt als solche wird ganz in die Silhouettenwirkung von Überwurf und Heiligenschein einbegriffen. Vorbedingung dafür ist die unorganische Auf-

fassung alles Körperlichen und begriffliche Umwertung alles Wirklichen. Der schlanke Rumpf verläuft aufrecht; er bildet gewissermaßen den Boden der mächtigen Mulde, die durch den Heiligenschein, den Überwurf und die Schoßpartie gebildet wird. Der Kopf spielt dabei eine ähnliche Rolle wie bei der Trinität (Tafel 5); er führt einmal durch seine feine Profillinie die Masse des Körpers in die Fläche des Nimbus über und zentriert anderseits durch die plastisch betonte Vorwärtsbewegung den Gesamtverlauf der Silhouette. In den Händen, die gleich einer Schale sich zusammenlegen, wiederholt sich die doppelte Bewegung; gleichzeitig führen sie die Linie, die an der Nasenspitze abbricht — und den Rumpf entlang gleitet — in ihrer Verlängerung dem Überwurf zu. In diesem formalen Zusammenhang wird auch, wie bei der Kurakwannon, die strenge Nasen- und Stirnlinie begreiflich. Die seitlichen Ärmellinien der Mittelfigur, die die Bewegung der Masse begleiten, spielen zu den zierlichen Kurven der Bodhisattvafigur hinüber. Die Linie, die in der Nebenfigur von der Krone bis zum Ellenbogen verläuft, gleicht diese Schicht der des Rumpfes der Mittelfigur an; von den Händen abwärts führt die Linie des Umrisses im Gegensatz zum Überwurf der Hauptfigur nach rückwärts; nur die unteren Faltenenden legen sich in einem Schnörkel wieder nach vorn. Das zarte Abtönen der Linien von Kwannon und Shaka, und das Wunderspiel der milden Umrißlinie ist von einer ergreifenden Reinheit, die die kleine Trinität einer meisterlichen, man möchte sagen, einer sehr frommen Hand zuweist. Es entspricht der affektlosen Grundstimmung dieses Stiles, daß jede Bewegung durch eine Gegenbewegung ausgeglichen wird. Wie die Masse und ihre Gliederung immer der Symmetrie unterworfen sind, so unterliegt jede Bewegung der Korrespondenz oder Gleichgewichtslage; keiner Bewegung wird eine entscheidende oder beherrschende Richtung zu teil. Das bildet für die Frontalität ein wesentliches Moment, indem die Vorderansicht dadurch gegen den Beschauer gerichtet wird, nicht im gotischen Sinne fortstrebt; so entsteht durch die Tiefengliederung entweder ein Block mit vorgebautem Sockel und Kopf (Kurakwannon) oder, wie im vorliegenden Falle, eine flache Schale. Der Vergleich von Tafel 23 mit 2, und 24 mit 5 veranschaulicht die Gestaltungsverschiedenheiten zwischen monumental-architektonischer und kleinplastisch-malerischer Arbeit. Durch die Inschrift an der Rückseite des Nimbus, nach der die Gruppe in das Jahr 628 n. Chr. zu setzen ist, wird bestätigt, daß die freie und beweglichere Gruppierung und die zusammenfassende Art der Modellierung nicht auf Kosten späterer Zeit zu setzen ist[1]. An Stelle der kräftigen Massenschichtung ist die Zusammenfassung in plastisch zusammenhängende Grundformen getreten; an Stelle der linearen Gliederung eine durchlaufende Vereinfachung der Oberfläche, aus der die Silhouettenwirkung sich ergibt; da aber die Form immer an die Fläche gebunden bleibt und nicht zum Rundkörper anwächst, erhält die Silhouette den so charakteristischen Linearausdruck. Die kleinen Werke sind also nicht einfach verkleinerte Nachbildungen der monumentalen Bildnerei, sondern folgen ihren eigenen Voraussetzungen. Was dort erst durch rechnerische Übertragung auf die große Form und durch begriffliche Überordnung zur Qualität des Ausdrucks wird, wirkt in den Kleinfiguren als unmittelbar lebendige Einheit, die das Maß der Sensibilität der formenden Hände trägt. Bei den Kleinplastiken ist der formale Zusammenhang mit den älteren chinesischen Statuetten deutlicher erkennbar als bei den Monumentalwerken. Jedoch besteht auch hier der große Qualitätsunterschied.

Tafel 25 und 26. Unter den 48 Kleinplastiken[2] des kaiserlichen Besitzes, die aus dem Horyuji stammen, befindet sich ein Shaka, der dem besprochenen sich angliedern läßt[3].

[1] Vergleiche z. B. Tajima, Selected relics, Band XII: zwei Figuren, datiert 485 und 470.

[2] Leider konnten nicht alle 48 Figuren aufgenommen werden, da die Museumsverwaltung sich dagegen verwahrte. Eine Veröffentlichung ist im Auftrage der Jiukinkai (Goldschmiedekunstverein) erfolgt.

[3] Der Sockel ist ergänzt.

Jedoch ist die Haltung straffer und aufrechter, der Ausdruck großartiger und vehementer; dazu kommt die größere Schärfe des Gusses. Die Beine sind ausdrücklicher gegen Oberkörper und Überwurf hin getrennt (vergleiche Tafel 25 mit 23); die Basis des Sockels setzt deutlich ab und der mittlere Gewandteil greift nicht so tief in den Überhang hinein. Die Schultern sind auffallend breit, die Ärmelfalten aber schnüren den Leib etwas ein, wodurch das Massiv der Beine kräftiger hervortritt. Die Haltung des Kopfes und der Ausdruck des Gesichtes sind fast herrisch zu nennen. Die Gesichtsteile, plastisch äußerst verdichtet und belebt, liegen gleichsam in der Kopfmasse versenkt. Die Backenknochen treten stark hervor; dadurch entstehen bis zu den hohen Augenbrauen und nach unten zwischen Kinn und Backen Vertiefungen, in denen einmal die Augen, dann Nasenflügel und die leidenschaftlichen Lippen erhöht liegen: ein gewaltiger, physiognomischer Unterschied zu dem schmächtigen, zarten Gesicht des Shaka aus der kleinen Trinität[1]. Die Wellung der Oberlippe und die kurze, etwas lappige Unterlippe weisen schon auf die in späterer Zeit übliche Mundform hin. Die Haare sind zu Spiralen umgeformt; die Ohrmuscheln tragen zwei tiefgeschnittene Stege (Tafel 26), doch bleiben die verlängerten Lappen glatt und flach. Es ist nicht ersichtlich, ob der Shaka ebenfalls einer Trinitätsgruppe angehört hat. Die Öse am Hinterkopf zeigt jedenfalls, daß nur ein Kopfnimbus, der der Haltung und der runden Rückenbildung auch entsprechender wäre, zur Figur gehört haben konnte. Auch fehlen der Silhouette alle die Momente, die zu einer Seitenfigur formal Bezug nehmen. Wir dürfen die Gestalt um so mehr der Trinität nahestellen, als sie deutliche Anklänge an die Monumentalbildnerei besitzt, die sich vielleicht aus dem großen Vorbild der Trinität ergeben haben.

Tafel 27 und 28. Auch die kleine Trinitätsgruppe mit dem stehenden Shaka in der Mitte[2] steht dieser Gruppe von Werken nahe. Die Bodhisattvas gleichen ihrer formalen Auffassung nach der Nebenfigur der Naratrinität (Tafel 22); das Motiv der vor die Brust gelegten Hände, die vom Gewand ganz verdeckt werden, kommt schon in den kleinen Buddhas am Heiligenschein des Tori (Tafel 1) vor. Die plastische Behandlung des Skakagesichtes ist von derselben Art wie bei dem sitzenden Shaka des kaiserlichen Besitzes (Tafel 25). Das Loslösen des Gewandes von den Füßen erinnert an die Jumedono (Tafel 15). Wie bei der Naratrinität (Tafel 22) die kleinplastische Auffassung in der malerischen Beweglichkeit der Oberfläche und in der Vereinfachung der Silhouetten zum Durchbruch kam, so lebt sich hier die freiere Auffassung in der über die Symmetrie hinausgehenden Ausschmückung und der größeren Differenzierung der Oberfläche aus, die dem Werk eine bewegte Reliefmäßigkeit verleiht. Die Mittelfigur bleibt jedoch, trotz aller Ungleichförmigkeit der Fläche, streng in geschlossenem Umriß. Der Oberkörper und die unteren Gewandpartien sind symmetrisch geordnet, während der überhängende Mantel die Mittellinie verschleiert. An der linken Seite werden alle Falten, die sich nach unten erweiternd über den Rumpf hinziehen, in einem Bündel gesammelt, ohne aber diese Bewegung im gegenständlichen Sinne zu verdeutlichen; jedoch entspricht ihr gegenständlich die Fältelung an der linken Seite des Mantels. Es ist wichtig, an dieser Stelle auf die unsymmetrische Anordnung des Mantels im Typus der stehenden Figur hinzuweisen, da die zweite Hälfte des Jahrhunderts trotz freierer Auffassung im Körperlichen die Gleichförmigkeit der Faltenlagerung bevorzugt[3]. Die von den Unterarmen herabfallenden Ärmel schließen rückwärts an den Block an, bleiben

[1] Vergleiche Tafel 117; eine merkwürdige Verwandtschaft beruht der Ausdrucks- und Formenergie nach zwischen beiden Figuren; die letztere ist eine viel spätere Arbeit, aber man möchte sagen, das künstlerische Temperament ist in beiden ähnlich.

[2] Der Sockel ist ergänzt.

[3] Vergleiche Tafel 167, 170, 171.

aber nach vorn offen, so daß sich in dem Spalt ein tiefer Schatten sammelt. Dieser plastisch lebhafteren Gestaltung entspricht auch die größere Verschiedenheit des Faltenschnittes. Die Säume sind gerade geschnitten, während die inneren Falten schräg eingekerbt oder, wie an den Schultern, dreieckig vertieft sind. Die stark aufliegende Falte an der Brust legt sich auf der linken Seite flach an; das ist ein bemerkenswerter Wechsel innerhalb des Verlaufes derselben Linie. Die Haare und der Haarschopf sind zu drei in flachen Spiralen endenden Wülsten vereinfacht. Die rechte Hand macht eine bemerkenswerte Drehung im vollplastischen Sinne, ohne aber die Bewegung auf den Körper zurückzuführen; zwischen den schräggestellten Füßen biegt der Saum des Gewandes nach innen ein. Die Nebenfiguren bilden vom Lotuskranz des Sockels bis zur Krone eine breite, ungeschiedene Fläche, die sich nach der Mitte zu wölbt; für sie gilt dasselbe wie für die Kurakwannon. Der Umriß hat keine aktive Bedeutung mehr. Die Oberfläche ist reich belebt durch die wellige Schichtung der Hände[1] und des Leibes und durch die reich ornamentierten Bänder und Falten, die die Mittelachse frei umspielen. Alle Gliederung fügt sich weich der Fläche ein. Ein seltener Gegensatz, der zwischen den zarten, verhüllten Begleitern und dem faltenbewegten Shaka liegt, der mit freien Füßen und deutenden Händen dasteht. Der Heiligenschein bringt die Reliefwirkung deutlich zur Geltung. Die Stege, viereckig, dreieckig und rund geschnitten, liegen dick auf; eine Ranke umwindet den äußeren Kreis und entsendet fünfmal Zweige, auf deren Blütenenden die kleinen Buddhagestalten sitzen (Tafel 28). Der obere Zweig, der senkrecht aufsteigt, wird durch ein Symbol[2] verdeckt; zwischen die einzelnen Buddhafigürchen legen sich jedesmal fünf stilisiert zusammengefaßte Blätter. Die freiplastische Modellierung der Ranke läßt aber den glatten Grund neutral stehen; die Art, wie die vegetabile Form in Flächen, die sich gegeneinander legen, umgedeutet ist, erinnert lebhaft an die Vögel des Baldachins (Tafel 7 bis 9). Der obere Teil des Nimbus ist ganz mit durchlaufenden Flammen bedeckt. Die Bodhisattvas tragen besondere, durchbrochene Heiligenscheine, deren zwischengesetzte Kreise von innen her getrieben sind. Der Vergleich mit dem Nimbus des Shakas zur Linken der Trinität (Tafel 13) zeigt die entwickeltere Beweglichkeit der Ornamentierung dieses Werkes, bestätigt aber auch die Annahme, daß jenes Werk der Kleinkunst nahesteht. Dem Typus und der Formbehandlung nach gehört das Werk zu den Arbeiten der Torischule; es weist aber Formelemente auf, die bereits auf eine freiere Auffassung des Reliefstiles hindeuten und für eine etwas spätere Entstehung sprechen würden. In der Brust- und Schulterpartie des Shaka und in der Drehung der rechten Hand macht sich ein gewisses körperliches Bewußtsein geltend; das Schattenspiel an den Ärmeln und die Behandlung der Ranken des Heiligenscheins deuten ein beweglicheres und malerisches Empfinden an. In Bezug auf den Nimbus läßt sich geltend machen, daß die Heiligenscheine von vornherein weniger streng dem architektonischen Gestaltungszwang unterliegen und schon ihrer Herkunft nach der malerischen Behandlung nahestehen. Für die Durchbildung des Gestaltlichen aber gilt der bereits erwähnte Unterschied zwischen groß- und kleinplastischer Arbeitsweise. Da diese Kleinwerke weniger streng der monumentalen Entkörperung unterliegen, so läßt sich in ihnen eine gewisse Ähnlichkeit mit den aus dem Gandharakreis stammenden Bildwerken feststellen[3]. Ein Vergleich zeigt aber, daß

[1] Vergleiche die kleinen Buddhafiguren an den Heiligenscheinen, Tafel 1, 13, 14.

[2] Dasselbe Symbol kam in der Trinität (Tafel 1 und 3) vor; ebenso bei der Jumedonokwannon (Tafel 15).

[3] Als Vergleich kann man aus der Fülle der Gandharaarbeiten etwa folgende wählen: Für den sitzenden Shaka (Tafel 23) den Buddha des Berliner Museums (Abbildung, Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Berlin 1900, Seite 141) und Buddha C, Tafel 27 in V. A. Smith, „A history of fine art in India and Ceylon", Oxford 1911; für den stehenden Shaka (Tafel 27) das Relief von Jusufzai, Abbildung ebenda, Seite 106.

diese Zusammenhänge lediglich untergeordneter Natur sind und nichts Entscheidendes in sich tragen; sie beziehen sich in der Hauptsache nur auf die Gewandmotive; in den Fällen, wo diese eine größere stoffliche Beweglichkeit zeigen, ist eine Beziehung zum Formschatz der Gandhara- und verwandter Werke einleuchtend, da der Stil der Suikozeit jeder beobachtungsmäßigen Auffassung fernsteht. Man könnte also sagen: die Kleinplastik ist eine selbständige Abwandlung des gleichzeitigen Monumentalstiles; der größeren Freiheit und Beweglichkeit der Kleinformen entspricht der größere Formschatz; ihrer malerischen und flüchtigeren Arbeitsweise kommt eine stofflichere Ausprägung entgegen; da die Beobachtung dem archaischen Stilempfinden nicht gemäß ist, lassen sich Einzelheiten, die auf diese schließen lassen, aus Motiven erklären, die aus zweiter Hand übernommen sind. Wichtiger aber, als die Zurückführung mehr oder weniger bewußter Anklänge an fremde Kunstformen bleibt die Erkenntnis der nationalchinesischen Eigenart und der inneren Notwendigkeit der Formgebung, die in der archaischen Denkart begründet ist und in der formalen Gesetzmäßigkeit der Bildwerke sich ausdrückt.

Abbildung 8. Viel strenger als der Shaka Tafel 27 wirkt der einzeln stehende Shaka aus der Tokyosammlung, der ebenfalls ein über beide Schultern fallendes Gewand trägt. An Stelle der körperlich gelockerten Oberfläche ist ein geschlossener Umriß getreten, der die wandförmig aufgebaute Gestalt abschließt. Das Gewand entfaltet sich in breiter Symmetrie. Gegen die Annahme, darin eine grundsätzlich ältere Formbehandlung zu sehen, spricht die fast elegante Haltung der Hände und die plastische Ausdeutung des Gesichtsausdrucks, vor allem der Augen. Es läßt sich geltend machen, daß das Fehlen eines zusammenschließenden Nimbus einen solchen strengeren Aufbau im Umriß verlangte[1]. In der kleinen Trinität des stehenden Shaka wurde die aufgehobene Symmetrie in der Mittelfigur durch die Gesamtkomposition und durch die einander gleichenden Bodhisattvas wieder hergestellt, während dies Moment hier wegfällt. Es besteht also ein ähnliches Verhältnis, wie zwischen den beiden sitzenden Shakagestalten (Tafel 23 und 25); die Unterschiede beruhen weniger auf zeitlich bedingten Stilverschiebungen als im Unterschiede von Frei- und Gruppenfigur. Die hohe Qualität der Arbeit und der künstlerische Takt, der zwischen der starren Haltung und der Leichtigkeit der Bewegung vermittelt, weist der Figur einen eigenen Wert zu.

Tafel 29, 30. Den Figuren der Kurakwannon (Tafel 17) und des einzelnen sitzenden Shaka (Tafel 25) läßt sich die sitzende Kwannon aus der ehemaligen Horyujisammlung anreihen (Tafel 29); die Ähnlichkeit in der exakten Behandlung der Oberfläche, in der breiten Massigkeit der Anlage und selbst in formalen Unstimmigkeiten legt die Vermutung nahe, daß alle derselben Werkstatt entstammen. So wiederholt die Figur die Form von Gesicht und Krone und der harten Hände der Kurakwannon (Tafel 18), während die plastische Behandlung der Gesichtsteile ähnlich wie beim Shaka (Tafel 25) ist. Dadurch, daß trotz der komplizierten Stellung, die zu einer Auflösung der geschlossenen Flächeneinheit drängt, die blockmäßige Komposition gewahrt bleibt, drückt sich das archaische Stilbewußtsein mit größter Entschiedenheit aus. Die Kwannon sitzt auf einem Sockel, das rechte Bein ist hochgenommen und über den linken Oberschenkel gelegt; der linke Fuß ruht auf dem vorspringenden Lotuskranz, der den Thron umschließt. Die rechte Hand ist hoch erhoben, die Linke greift nach vorn und legt sich auf den rechten Fuß; der Kopf ist vornüber geneigt. Es handelt sich also um eine ausgesprochene Haltung, die die Glieder aus ihrer verharrenden Ruhelage löst und sie von der Masse trennt; aber alle sich ergebenden rundplastischen Konsequenzen werden nicht aufgegriffen. Die Verzweigtheit der körperhaft mächtigen Geste wird zu einer reinen Vorderansicht kristalli-

[1] Vergleiche Tafel 171; diese Figur zeigt den alten Typus in einer späteren, archaisierend-impressionistischen Auffassung.

siert. Erst die Seitenansicht (Tafel 30) ergibt wieder ein in sich zusammenhängendes Bild; die dazwischenliegende Folge von körperlichen Überleitungen wird durch die nüchtern ernste Reduktion auf eine blockmäßige Grundform aufgehoben. Dieselbe ungeheure Ruhe waltet im Aufbau der Höhe nach; drei quadratische Blöcke scheinen aufeinandergelagert zu sein: Sockel, Oberkörper und Kopf. Das Vollrund des Sockels schimmert sozusagen nur durch: die Schrägstellung des Fußes, die Reihung der Lotusblätter und die Verteilung der Falten; im übrigen aber herrscht die schwerfällige Winkelung des Quaders. Wie ein vorgelegter Pfeiler steht das linke Bein am Rand, von fünf Falten tief eingeschnitten, die das Rund gleichmäßig umschließen. Das Tuchende deckt den Fuß dicht zu und schließt mit der Blockkante scharf ab; die Mitte des Thrones wird ausgefüllt durch die Fältelung des Rockes, die sich flach und breit entwickelt; erst daran anschließend setzt die leichte Rundung ein. Sockel und Gestalt sind wie zusammengeschweißt. Das rechte Bein lagert sich in kräftiger Rundung parallel zum Sockelfuß; die freien Gewandenden gleichen Wellen, die wie von einem Felsen zurückfluten. Die breiten Schultern setzen die horizontale Lagerung fort, die der Stirnreif aufnimmt. Der im Gegensatz zu den früheren Formen flache Verlauf der Kronenspitze deutet noch einmal an, wie der Massenbau rechtwinklig und nicht pyramidal durchgeführt ist. Die Arme mit den herabhängenden Ärmeln begrenzen seitlich das mittlere Quadrat, wobei die rechte Hand sich dem linken vorspringenden Beine angleicht. Die Armgelenke sind hartwinklig abgebogen, so daß die Tiefengliederung in eine strenge Schichtung der Flächen vereinfacht ist, ähnlich wie bei der Mittelfigur der Toritrinität (Tafel 2). Das glatt anliegende Gewand ist um den Leib gegürtet und verdeckt dadurch die Stelle, wo der Oberkörper vom Schoß abbiegt. Der große Kopf, durch Bänder und Krone quadratisch eingerahmt, sitzt tief auf der Masse auf; der ovale Kleidausschnitt, der sich merkwürdig dem kelchartigen Wuchs des Oberkörpers anpaßt, fängt das untere Gesichtsrund auf. Die Seitenansicht schließt sich ruhig zusammen; Gesicht und Hand sind einer idealen Ebene eingereiht; der nach vorn auswachsende Ärmel schließt den Durchblick. Der markig durchgebildete Rücken schließt die Figur als Blockmasse ab, der Gürtel, von dem eine verschlungene Schleife bis auf den Lotuskranz herunterfällt, führt rund um den Rumpf herum. Ein durchbrochener Heiligenschein (Tafel 29) umflimmert die gedrungene Masse der Gestalt. In der blockmäßig durchgeführten Architektur des Aufbaus klingen monumental logische Tendenzen nach; doch das weiche Ablösen der runden Arme, wobei die Achsel freibleibt, ist von einer rein gefühlsmäßigen Empfindung, die über alles rechnerische Erdenken hinausgeht. Das Vorgreifen der Hände nach dem Beschauer hin und der tröstende, milde Ernst des Gesichtsausdrucks lösen den Bann der Unnahbarkeit. Die Gestaltung, die alles Sinnfällig-Unruhige zu einer größeren und stilleren Form vereinfacht, ist nicht durch einfache Determination des Wirklichen entstanden, sondern entspringt einer geistig vertieften, inneren Überlegenheit.

Dieser Formwille wirkt gerade hier so bewußt und überzeugend, da die gegenständlichen Vorlagen, die aus der Art des Sitzens und aus der Trennung von Gestalt und Thron sich ergeben, einer geschlossenen Architektur des Aufbaues und einer ungegenständlichen Vereinheitlichung der Bildform widerstreben. Das Verständnis für diese Formgebung würde durch die Einführung eines Naturvorbildes unmöglich gemacht; da die formale Konsequenz der Anlage, die wir bei der Beschreibung anzudeuten versuchten, so folgerichtig entwickelt ist, läßt sich wohl sagen, daß auch bei dem künstlerischen Gestaltungsvorgang der Umweg über das Naturvorbild ausgeschlossen blieb. Der Block bildete die gegebene formale Einheit; das Gestaltliche ist die gewonnene Gliederung der Massenteile, d. h. der Block wird gemäß seiner Natur als Masse zu einer gestaltlich ausdrucksfähigen Einheit aufgelockert. Es muß immer wieder betont

werden, daß die Gestalt des Buddha nicht menschlich empfunden werden kann, sondern daß diese nur die jeweilige Verkörperung der Vorstellung von ihm darstellt, sich gewissermaßen nur auf sein Wirken ins Menschliche hinein bezieht. Zu diesem Zwecke kleidet er sich in menschliche Vorstellungsnormen; der Endzweck aber bleibt die Idee, nicht die natürliche Anschauung; der Ausdruck gipfelt immer in der Darstellung der über allem Modalen erhabenen Göttlichkeit. Es läßt sich denken, daß ein Meister wie Tori, dessen Empfinden an der großzügigen und lauteren Strenge der monumentalen Bildnerei gewachsen war, sich hier in einem kleinen Werke ausspricht. Die Figur gehört in die Reihe derjenigen Kleinplastiken, die nach dem strengeren Schema architektonischer Formgebung gebildet waren. Es ist bezeichnend, daß diese Werke (Tafel 17, 25, 29, Abb. 7, 8) Einzelfiguren sind, nicht einer Gruppe angehören wie die Figuren, Tafel 22, 27, also formal strenger in sich selbst verharren; ihre Bildmasse wird nicht durch einen hintergrundartigen Nimbus reliefiert, kann sich nicht auflösen und muß Block oder Wand bleiben. Wir können also zwei verschiedene Reihen unterscheiden: die Einzelfiguren, die blockmäßig gebunden bleiben und die Gruppenfiguren, die auf Vereinfachung und Belebung der Masse losstreben; architektonische Blockform auf der einen Seite und malerische Reliefform auf der anderen Seite. Dabei stellen die Werke der erstgenannten Richtung den vollkommensten Gegensatz zu den Gandharawerken dar, wodurch der oben angeführte Hinweis auf Beeinflussung jener Werke auf die Kleinkunst eine wesentliche Einschränkung erhält und wiederum verdeutlicht, daß die zugegebenen Anklänge nichts mit den grundlegenden Formelementen zu tun haben.

Tafel 31, 32. Eine bedeutend spätere Fassung des Sitzmotives, wie bei Tafel 29, stellt die Nyoirinkwannon Tafel 31 dar. Grundform und motivische Zutaten sind die gleichen, doch ist die Quadratur des Oberkörpers zu einer bewegten Umrißkurve abgewandelt und die Gestalt in ihrer Bewegung weicher und natürlicher entwickelt; die rechte Hand lehnt sich gegen den leicht geneigten Kopf: eine nachdenklich sinnende Haltung. Der Oberkörper ist nackt; die Brüste sind angedeutet, wodurch das aufgelegte verzierte Halsband stofflicher wirkt. Der linke Arm ist nach außen gedreht und im Gelenk weich durchmodelliert; die Finger dagegen sind wieder hart und stumpf. Der rechte Arm führt die Bewegung zurück, wobei der Unterarm in lebendiger Schwellung die äußere Silhouette bildet, während der Oberarm nach innen den Umriß abschließt; also ein verändertes Empfinden für die körperliche Form, das in der natürlichen Überschneidung und in der geschmeidigen Bildung der Gelenke sich ausdrückt. Der Körperrumpf faßt die seitliche Bewegtheit der Arme zusammen, bleibt aber selbst frontal und unbewegt; nur das unmittelbare Wachsen der Körpermasse und ihrer Verzweigungen ist flüssiger. Der Bewegung der Arme entspricht die Lage des rechten Beines, dessen Masse nach links abläuft, so daß Masse und Bewegung nach der rechten Seite zu verdichtet sind, während die linke Seite sich öffnet; vergleiche die Ausschnitte der beiden Durchblicke. Die Bewegung nimmt somit einen Kreislauf, der aber nicht, wie etwa bei der Jumedonokwannon (Tafel 15) durch das Beiwerk der Linien, sondern durch die freie Lagerung der Glieder ausgedrückt wird; so verläuft die Bewegung der Masse von der linken Schulter bis zur linken Hand abwärts, steigt bis zum rechten Knie an und wird durch den rechten Arm bis zum Kopf wieder hinaufgeführt. Das rechte Knie bildet den plastischen Gegenpol zum linken Bein, das vor der Sockelwand steht. Die Falten, die die Abwärtsbewegung der linken Hand fortsetzen, sind nicht so scharf abgetreppt und weniger hart isoliert, wie bei der Figur Tafel 29. Trotz der leichteren Körperhaftigkeit der Gestalt bleibt aber der Schoß vollkommen flächig und offen und ohne die Oberschenkel durchzubilden. Der Unterschied mit der Figur Tafel 29 deutet an, welche Erweiterung und Auflockerung der architektonische Frühstil der Torischule im Laufe der Jahrzehnte erfährt, ohne daß die formalen Grundanschauungen auf-

gegeben werden. Trotz der weicheren Gelöstheit der Glieder, die sich zu einer weit ausgreifenden Haltung gruppieren, bleibt der Aufbau ein sachlicher, wird nicht zur körperlichen Darstellung. Das Werk wirkt wie eine Kopie aus einer späteren Zeit. Wenn wir auch mit einer lokalen Schultradition, die länger als die Allgemeingültigkeit ihrer Formbegriffe fortbestanden haben mag, rechnen müssen, so können wir doch schwerlich über die Suikozeit hinausgehen; denn die Chugujikwannon (Tafel 111), die wir als das späteste Werk des Toristiles ansehen können, und die etwa der Mitte des Jahrhunderts zuzuschreiben ist, zeigt bereits vollkommen andere Lösungen. Dieser spätere Stil gibt bereits die breite, flächige Lagerung innerhalb seitlich geschlossener Konturen auf und beginnt die Gestalt spitzwinklig von allen Seiten aus dem runden Sockel aufzubauen, wobei die entschiedene Tiefengliederung auf malerische Wirkungen ausgeht. Auch der Gegensatz von nackten und bekleideten Teilen, der hier noch ganz unausgedeutet bleibt, wird dort bewußt zur Oberflächenwirkung gesteigert[1].

Tafel 33 bis 37. Bevor wir die Gesellschaft der um Tori gruppierten Werke verlassen, müssen wir noch einmal auf ein Werk der Monumentalbildnerei zurückgreifen, das den Typus des Trinitätsshaka in der Auffassung späterer Zeit und einer freieren Holztechnik verkörpert, ähnlich wie die eben besprochene Figur der Nyoirinkwannon (Tafel 31).

Die Gestalt stellt den Jakushi[2] dar; er thront auf einem zweifachen Sockel; in der linken Hand trägt er die geheimnisvolle Dose, in der die heilenden Kräfte verschlossen sind; die rechte Hand ist erhoben. Leider wird der Eindruck durch die zufällig stehengebliebenen Reste der Bemalung sehr beeinträchtigt, die besonders dem Gesicht eine groteske Verzerrung geben. Der Heiligenschein kann nur wenig Anspruch auf eine originale Arbeit machen. Der Sockel (Tafel 33) gleicht im Aufbau dem der großen Trinität (Tafel 1), doch fehlen alle Momente, die der monumentalen Staffelung der Masse dienen. Der Aufbau ist steil und gleichmäßig; die Deckplatte des unteren Teiles hat dieselbe Breite wie die Fußplatte, und die Ecken und Kanten sämtlicher Horizontalen sind nicht abgeschrägt; dadurch wirkt die an sich reichere Abstufung ruhiger als in der Toritrinität. An Stelle der architektonischen Dramatik, die alle Einzelteile der Gestalt rechtwinklig schichtet, ist die Fülle bewegter Verschiebungen getreten. Was als malerisch kleinplastischer Einfluß im Shaka zur Linken der Trinität (Tafel 13) sich andeutete, kommt hier zu vollerer Entfaltung. Die Beine (Tafel 34, vergleiche Tafel 2 und 13), durch die schräg aufeinander zulaufenden Falten deutlich voneinander abgesondert, legen sich breit übereinander, aber nicht mehr bloß als symmetrisch geordnete Masse, sondern als bewegliche Gliedmaßen; der nackte Fuß ist kräftig durchmodelliert, ohne Rücksicht auf die Silhouette der Kurve. Dasselbe gilt vom Oberkörper; Brust und Oberarme werden durch eine natürliche Senkung getrennt; die Hände zerreißen den geschlossenen Umriß, indes die Ärmel die freistehenden Teile wieder der Grundmasse anschließen. Der große Kopf ist frei aus den breiten Schultern gelöst; aber der Hals läuft nicht mehr tief in die Brustmasse hinein, die Schultern voneinander trennend, sondern wächst aus dem breiten und gewölbten Brustkorb gleich einem kräftigen Stamm auf. Noch dringt deutlich immer wieder die strenge Massengliederung durch; aber die einzelnen Teile liegen nicht mehr bloß als Last und Stütze gegeneinander, sondern füllen sich mit einem gemeinsamen Atem, der die Teile des Körpers einheitlich von Innen her

[1] Vergleiche die späteren Ausführungen; Tafel 75, 112, 180 mögen an dieser Stelle als Hinweise genügen. Da die Elemente, die den reifen Stil der Chugujikwannon bilden, auf verschiedene Schulen der Suikozeit zurückgehen, ist ein Verständnis dieses Werkes an dieser Stelle noch nicht eindeutig zu gewinnen; wir besprechen dies letzte Werk der Torigruppe daher erst an späterer Stelle unter Anschluß an den reifen Suikostil.

[2] Bhechadjyaguru.

auszubalancieren sucht. Die runden, hohen Schultern (Tafel 37) und die gewölbte Brust (Tafel 35), der volle Kopf, der aus dem ruhigen Hals sich in weichen Rundungen ablöst, die schmalen, doch kräftigen Kniee, die die Beine fest zusammenhalten, die beweglichen Finger — alles das deutet eine Auffassung an, die das Gestaltliche nicht von Außen zu organisieren sucht, sondern dem Körperlichen einen eigenen Willen und eine eigene Kraft läßt. In diesem Sinne wird auch das Gewand mehr vom Körper bestimmt und verliert seine symmetrisch hoheitsvolle Strenge. Wohl bleiben beide Schultern bedeckt, aber der von der rechten Schulter herabhängende Teil wird nicht über den Leib gelegt, sondern fällt steil ab, und löst dadurch die alte ovale Kurve auf; die Stoffkanten, die die Brust einrahmen, sind schräg nach innen geschnitten, so daß ein leichter Schatten das Gewand von der nackten Brust trennt (Tafel 34). Den größten Gegensatz zum alten ornamentalen Gefüge stellt der Verlauf der Falten dar, die vom Rücken her den linken Oberarm bedecken und sich am Ellenbogen sammeln (Tafel 37); sie sind nicht durch Einschnitt gewonnen, sondern entwickeln sich aus der Masse selbst und verlaufen als freie Verdickungen. Die rechte Schulter ist vom Rücken her mit einem Überwurf bedeckt (Tafel 36), der unterm Arm nach dem Schoß zu gelegt ist und sich mit dem breiten Ärmel verbindet; in diesen übergelegten Stoffteilen ist der Faltenschnitt eckiger, aber nicht gleichförmig. Wie sehr aber die ganze Linienführung unter dem Einfluß der stofflichen Bedingtheit an dekorativer Wucht verliert, zeigt der etwas kärgliche Überwurf; jedoch bleibt der Eindruck der durchgehend unzerteilten und einander angeglichenen Linien der beherrschende. Die Gliederung nach der Tiefe hat an Reichtum gewonnen. Die Mittelpartie der Beine ist weit zurückgebogen (Tafel 36); Gewandteile überlagern den Schoß, der von den erhobenen Unterarmen plastisch eingerahmt wird. Trotz des unvermittelnden Aufbaues von Schoß und Brust und trotz der blockartigen Winkelung der Arme ist der Bann der Flächenschichtung, durch den die Gestalt Tafel 2 so unbewegt entkörpert wurde, gebrochen. Eine entschiedene Bewegung nach dem Beschauer hin kommt zum Durchbruch (Tafel 35 und 37); das Gesicht drängt über die gewölbte Brust nach vorn, bleibt jedoch selbst steil und aufrecht; die Hände lösen sich aus der Masse und greifen weit vor; die Vehemenz dieser Geste, die sich direkt an die andächtige Menge wendet, wirkt gerade durch die strenge Bindung an den Block wie gestaffelt, zugleich aber auch beruhigt und zurückgehalten. Die rechte Hand ist erhoben; die Finger aber sind gelöst und nach vorwärts geneigt (Tafel 36), eindringlich sprechend. Die linke Hand, frei aus der Ärmelmasse gelöst, greift bis über die ideale Vorderfläche des Blocks heraus (Tafel 37), während die aufwärts gekrümmten Finger die Bewegung, die vom Kopf und von der rechten Hand niedergeht, auffangen und zurückleiten (Tafel 35). Trotz größerer Beziehungen und Überschneidungen im Rund ist die Anlage auf Vorderansicht hin entwickelt; die Seitenansichten sind in sich geschlossen (Tafel 36 und 37), doch von dem lebhaften, stufenförmigen Rhythmus, den die Arme und die freien Hände im Verhältnis zum Rumpf bilden, belebt. Der unbewegten weltenfernen Wesenheit, die sich im Shaka der großen Trinität offenbarte, steht die Jakushigestalt fern; ihre Hände aber reden eine mächtige Sprache und sein Gesicht schaut wie über die andächtige Menge hinweg; die erhobene Hand, die wie im Segnen sich neigt, beschwört und mahnt zugleich, als ob sie die heilige Kraft, die die Büchse verwahrt, vor Unberufenen schützen müsse.

Ein merkwürdig formales Wechselspiel erfüllt die Gestalt; der strenge, blockhaft unbewegte Kern kommt gewissermaßen ins Wanken; freiere Kurven, stoffliche Überlagerungen und organische Beziehungen werden in den alten archaischen Grundformen aufgefangen. Der Schwerpunkt, der die gesamte Gestalt zentriert, liegt nicht mehr ausschließlich in der Folgerichtigkeit der zusammenfassenden Gliederung, sondern beginnt sich im Sinne des einheitlichen Organismus nach Innen zu verlegen. Entweder

wirkt das, was die Kleinplastik an malerischem Gefühl und Beweglichkeit der Form ausgeprägt hatte, hier auf die monumentale Form zurück, und wir rücken dementsprechend das Werk ans Ende der Suikoperiode, oder wir können annehmen, daß die ältere stilistische Richtung als Lokalschule in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch die alten Motive verwertet, aber aus dem inzwischen mächtig gewordenen frühen Tangstil Prinzipien übernimmt, so daß wir das Werk auch der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zuschreiben können. Bemerkenswert ist dabei, daß bereits die abgerundete Linie des Haaransatzes vorkommt und die Fingerspitzen nach vorne durchgebogen und an den Innenseiten abgeflacht sind; diese beiden Motive kommen sonst im Rahmen der Monumentalbildnerei erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vor (siehe Tafel 135 und 153). Für eine spätere Entstehung, auf die die Formbehandlung hinweist, spricht auch die Zusammengehörigkeit mit der Kokuzo desselben Tempels (Tafel 62), die so weit geht, daß man auf dieselbe Hand schließen möchte. Diese Kokuzofigur aber verarbeitet Stilformen, die auf einen anderen Schulzusammenhang als den des Tori zurückzuführen sind, so daß wir für diese eine Entstehungszeit in Anspruch nehmen müssen, die bereits eine gegenseitige Vermischung der beiden Richtungen voraussetzt. Jedenfalls aber ist der Formzusammenhang der Jakushigestalt mit der Torischule unverkennbar; sie stellt das Ende der Toririchtung dar. Den Anfang bildete das eigenhändige Monumentalwerk der Trinität vom Jahre 623, das Ende aber scheint hier in einer lokalen, provinziellen Schule etwa des zweiten Drittels des 7. Jahrhunderts zu liegen.

Im Hinblick auf die weitere Entwicklung der Formprobleme ist noch einmal die Feststellung wichtig, daß Toris Stil mit dem der Nordwey- und Suizeit zusammenhängt, aber zugleich über ihn hinausgeht, indem er alle nicht homogenen Formmotive ausscheidet oder dergestalt umwertet, daß aus ihnen ein selbständig entwickeltes Formmoment wird. Dieser national frühchinesische Stil ist ein typisch archaischer — nicht primitiver —, unkörperlich, geometrisierend, der von der formalen Bewegungslosigkeit der Masse und einer vorstellungsgemäßen Orientierung der Bildform ausgeht. Nur in der Kleinplastik trat eine Richtung auf, die die Masse selbst in Bewegung zu bringen versuchte und malerische Reliefwerte entwickelte. Bei aller Ausdrucksverschiedenheit der einzelnen Werke untereinander bleiben doch die übergeordneten Formen immer die gleichen. Es ist nur ein Schritt von dem Faltengefüge der Gewänder bis zum Ornament, von der Gestalt bis zur vollkommenen Masse, vom Aufbau bis zur Architektur. Die charakteristischen Schulformen sind folgende: Block- und Flächenschichtung, Aufbau in geschlossener Kontur oder Auflösung in lineare Silhouetten, schärfste Abwinkelung der Seitenansichten, klare Profilwirkung und die Sichtbarkeit aller Beziehungen. Im gegenständlichen Sinne ist hervorzuheben, daß alle Gestalten bis auf die vermutlich spätere Nyoirin (Tafel 31) vollkommen bekleidet sind; beide Schultern sind bedeckt; jedoch fehlt das in übrigen Werken so beliebte Schmuckbeiwerk. Die höchste Entfaltung erlangte der Stil in den Gruppenkompositionen. Das vorherrschende Bronzematerial ist behandelt wie Stein. Der Ausdrucksgehalt gleicht sich bei allen Werken: ein unbewegter, gewaltiger Ernst, der eine monumentale Wahrhaftigkeit und Ehrfurcht der Gesinnung voraussetzt. Dabei legen die vorher erwähnten Schönheitszeichen dar, daß diese Formbildung der Gestalten auch zugleich als das Maß vollkommener Schönheit empfunden wurde. Der Schönheitsbegriff, der sich in diesen Gestalten verkörpert, ist kein physischer, sondern die vitale Vorstellung des Wesens von Kraft, Ruhe, Vollkommenheit und Erlöstheit.

2. Kapitel.

Die besprochenen Werke, prinzipiell als Klein- und Großplastik unterschieden, folgten alle derselben Lösung des Gestaltproblems. Den monumentalen Meisterwerken der Trinität und der Jumedono reihten sich die der kleinen Naratrinität und des sitzenden Shaka der kaiserlichen Sammlung an. In der Figur zur Linken der Trinität und in der Kurakwannon begann eine Beeinflussung der monumental angelegten Formen durch kleinplastische, bis wir sowohl im kleinplastischen wie im monumentalen Sinne gegen Ende der Periode eine den architektonischen Stil durchdringende malerische Behandlung herrschen sahen. Im Rahmen des Suikostiles, d. h. einer unter dem Primat der Vorstellung gestaltenden Kunst, aber treten uns Richtungen entgegen, die in der Auffassung des Gestaltproblems von anderen Gesichtspunkten ausgehen; Werke, die aus anderen Grundformen entwickelt sind, andere Lösungen als die der Torischule vertreten und denen eine ganz andere Grundstimmung zugrunde liegt. Die Einsicht in diese neuen Verhältnisse wird sich am leichtesten aus der Beschreibung des Hauptwerkes dieser Gruppe ergeben.

Tafel 38 bis 44. Die Kokuzo-Bosatzu[1], das schönste Werk dieser zweiten Gruppe, ist aus dem Horyuji ins Naramuseum gekommen, wo sie in einem Glasschrank zusammen mit anderen Werken einen bedauernswerten Platz einnimmt. Eine lange, herbe Gestalt; die rechte Hand greift weit gegen den Beschauer vor; die Linke hält eine bauchige Kanne mit langem Hals, wie sie noch heute als Weihgefäß in allen buddhistischen Tempeln zu finden ist. Den Heiligenschein trägt ein freistehender Bambusstab, der im Sockel befestigt ist. Den Grundformen liegt ein Bewußtsein zugrunde, das — in der gleichen Art wie in den Werken der Torigruppe — die naturgemäße Gestalt erst in ihrer ästhetisch-selbständigen Umwertung gelten läßt; auch hier Beruhigung durch Symmetrie, Steigerung durch Konzentration der Masse und logische Wechselbeziehungen der Verhältnisse, Enteignung aller stofflich wirkenden Kräfte und daraus folgend die Unbewegtheit der Masse und dekorative Selbständigkeit; also durchweg die Überordnung der Idee über die Anschauung. Der schöpferische Wille ist durchaus frei. Aber das anders empfindende künstlerische Temperament und eine freiere Phantasie hat zu einer neuen Lösung geführt: keine ungefüge Geschlossenheit, Breitenentwicklung und Auflösung in der Silhouette, sondern Differenzierung der Gestalt, Kernbildung und eine zarte, fast nervöse Entkörperung der Masse durch Steigerung der Höhenverhältnisse. Der Kern der Gestalt gleicht einer schmalen Säule; die Arme lösen sich frei vom Körper ab und das Gehänge ist von der Gestaltmasse getrennt. Man kann sagen, daß in den Toriwerken die Einheit der Masse, hier die freieren Proportionen den Eindruck beherrschen. Diese Umdeutung des Körperlichen aber entfernt sich weniger weit von den natürlichen Vorbildern und läßt von vornherein größere Möglichkeiten zur Entwicklung des Gestaltlichen zu. Die Werke der Torigruppe blieben an die Fläche und

[1] Bodhisattva Akasagarbha; doch ist die ikonographische Bestimmung zweifelhaft.

an den Block gebunden. Mit der Formgebung der Kokuzo aber ist von vornherein die Durchbildung plastischer Rundung gegeben. Die freiere Gestaltung ist nicht durch zeitliche Entwicklung gewonnen, sondern wurzelt in einem freieren Gefühl. Für die älteste und daher strengste Bildung der Kokuzo trifft im Verhältnis zu den Toriwerken der Vergleich von Block und Säule zu.

Der Sockel ist aus mehreren einzelnen Teilen zusammengesetzt, in die der Blütenkelch, auf dem die Kokuzo steht, eingelassen ist (Tafel 38, 39). Den Boden bildet ein fünfeckiger Rahmen, der einen Aufsatz mit offenen Seiten trägt; dann folgt eine kleinere Platte, die den Kranz von steilen, herabhängenden Blättern trägt. Ein Vergleich mit dem ähnlichen Sockel der 591 datierten Kwannon (Abb. 7) weist die wesentlichen Unterschiede auf: An Stelle des viereckigen Unterbaues tritt ein fünfeckiger Sockel, dessen seitliche Ecken sichtbar sind; also ausgesprochene Andeutung des Runds; das Fünfeck wird durch Abstufung allmählich in den Lotusblattkreis übergeführt, der in der Statuette ganz unvermittelt aufliegt. Dort flachgelegte, gewölbte Blätter, hier eine kräftige Höhenanordnung und abgeteilte, vertiefte Blätter mit aufgelegten Keimblättern; diese Blattform kam bisher nur als Flachrelief in den Nimben vor. Die unplastische Sockelfläche der Statuette entsprach dem wandartigen Gehänge, während bei der Kokuzo der Rundanlage des Sockels die Kernbildung des Rumpfes entspricht. Der Vergleich der beiden Sockel drückt somit bereits alle Unterschiede aus, die sich auf die Gestalt ausdehnen lassen. Die Gestalt ist getrennt in einen mittleren Kern und die von den Armen und von dem Gehänge gebildeten Seiten, deren schmale und zarte Formen den schlanken Rumpf kräftiger wirken lassen. Aus der in den Toriwerken deutlich betonten Mittellinie ist sozusagen eine Mittelfläche geworden, die in sich symmetrisch gegliedert ist. Der Oberkörper, den das ungefältete Gewand gleich einer Haut umschließt, wird durch einen schmalen Gürtel begrenzt, der in der Mitte zusammengebunden ist und dadurch, daß er die einzige wagerechte Linie bildet, die Gestalt in zwei Teile teilt. Die untere Hälfte ist im Gegensatz zur Brustpartie ganz von Linienfalten überdeckt; schon hier bereitet sich jenes spätere Formmotiv vor, das auf dem Gegensatz zwischen nackten und bekleideten Teilen beruht. In langen Linien fallen die Falten abwärts, nur vom Gehänge überschnitten; in der leichten Senkung zwischen den Beinen liegen eng zusammengelegte Bänder, die von einer Schleife zusammengefaßt werden und in Treppenfalten zwischen den Füßen enden, während das Kleid in symmetrischen Falten sich um die Beine legt. Die senkrechten verbreitern sich in der Mitte zu einem zentralen Motiv, während die an den Beinen liegenden schrägrunden Falten in der schönen Kurve, in der das Gewand die Füße zudeckt, ausklingen. Gleichzeitig läuft diese Kurve wieder aufwärts und die seitlich anschließenden, senkrecht abgestuften Falten (Tafel 39) führen die Vorderfläche in die abgerundeten Seiten über und setzen sich in der Rückansicht fort (Tafel 40). Die Falten entwickeln sich also nicht allein mehr in durchlaufender breiter Fläche, sondern nehmen Bezug auf das Rund der Grundmasse, die nicht als vorgelegte Halbsäule aus einer Wand sich ablöst, sondern als freier säulenartiger Schaft sich aufbaut. Der Querschnitt gleicht an den Füßen zwei aneinander gelegten, sehr flachen Sehnen, erweitert sich an den Hüften zu einem vollen Oval (Tafel 43) und verjüngt sich an den Schultern wieder, wo die untere Grundform sich wiederholt, jedoch mit volleren, ausgerundeten Ecken. Diesen reichen, man möchte sagen vegetabilen Verschiebungen des Querschnittes entspricht die wunderbare Differenzierung der Oberfläche. Aus der flachen Wölbung der Brust entwickeln sich die leisen Schwellungen der Brüste und des Leibes, der durch den Gürtel eingeschnürt wird. Ein kleiner Gewandüberwurf bedeckt mit seinem zarten Faltengeriesel den Unterleib und begleitet diese keusche Schwellung mit seinem bewegten, in der Mitte herabhängenden Faltensaum (Tafel 41 und 43). Von hier aus flacht sich die Rundung wieder ab, teilt sich aber unterhalb des

Gehänges, wo die nach unten anwachsende Vertiefung zwischen den Beinen ansetzt (Tafel 44). Die beiden kleinen Schleifen, die verdickt auf der Fläche aufliegen (Tafel 38), genügen, um die zarte Plastik der Oberfläche wunderbar zu heben. Während der Leib vollkommen verharrt, sind die Arme gleich Zweigen bewegt, geschmeidig und biegsam. Sie sind frei vom Körper abgelöst, doch bleibt das Schultergelenk verdeckt und die Gewandzipfel, die von den Schultern bis zu den Ellenbogen herabfallen, halten die Arme gewissermaßen am Rumpf fest. Die senkrechten Oberarme liegen weit zurück (Tafel 39, 43), so daß die Brust plastischer hervortritt und an Atem gewinnt, während die langen runden Unterarme weit vorgreifen; der rechte Arm streng im rechten Winkel von der Figur abbrechend. Die hohle Hand ist vorgestreckt (Tafel 41), wie Gaben heischend; der Handballen liegt hoch und erst in den Knöcheln biegen sich die schlanken gelösten Finger aufwärts. Der linke Unterarm neigt sich abwärts, die Schwellung des Leibes begleitend, und dreht sich mit der Hand, die mit Daumen und Mittelfinger vorsichtig die Flasche hält, leicht gegen den Körper zu (Tafel 38, 43). Die Gelenke sind schmal und kräftig, Arme und Hände weich und rund durchmodelliert, doch ohne die gleichmäßige Oberfläche anzugreifen. Von den Armen fällt das Gehänge, das die Gestalt umschlingt, in Stufen abwärts; aber nicht, wie bei den Torikwannons, der Breite nach an die Gestaltfläche angeschlossen, sondern von der Masse abgetrennt und seitlich neben der Figur hängend, so daß die Bewegung nicht von oben nach unten anwachsend verläuft (Tafel 15), sondern nach vorn und nach hinten (Tafel 38, 39). Vom Unterarm (Tafel 43) fällt das dicht zusammengelegte Gehänge, der Schwellung des Leibes folgend, in einem Bogen, der nach vorn ausgeschweift ist, ab und endet nach rückwärts in drei anwachsenden Faltenenden; bei der untersten Fältelung biegt der vordere Bandstreifen in mächtiger Welle nach vorn und endet, seitwärts den Lotuskranz bedeckend, etwa in der Höhe der Fußspitzen. So entspricht die Bewegung des Gehänges der Schwellung des Leibes, steigert sie und nimmt sie in sich auf; gleichzeitig wird dadurch die sehr kühne Haltung der Arme gebunden. Was in der Kurakwannon (Tafel 19) und der kleinen Trinität (Tafel 24) als vorgelagerte freie Silhouette in bescheidener Weise sich gebildet hatte, das ist in der Kokuzo zu einem prinzipiellen Formmotiv entwickelt. In einem weit ausgreifenden Bogen (Tafel 39), dessen Radius der in der Mitte liegende, wagerechte Arm bildet, schließen sich der vorwärtsgeneigte Kopf, der Nimbus, der rechte Arm, dessen Hand die äußerste Spitze darstellt und der schräg abwärts geneigte Arm zusammen; dieser Bogen endet in der untersten Zacke des Gehänges, die nach rückwärts ausläuft. Die Seitenansicht ergibt gleichzeitig einen lebhaften Wechsel der Tiefenbewegung: Hals und Kopf laufen schräg aufwärts, die Oberarme liegen senkrecht, der linke Unterarm schräg abwärts, Hand, Flasche und die Falte des Gehänges schräg rückwärts, die untere Gehängekurve sowie Füße und Sockel dringen wieder vorwärts. Körper, Arme und Gehänge sind in vielfache Beziehungen gesetzt. Ohne die reine Vorderansicht aufzugeben, erwächst ein reicheres Spiel von Rundbeziehungen der Gestalt (Tafel 41, 43), wobei der Rücken aber nicht einbezogen wird und die harten Winkel noch nicht ausgerundet sind, so daß trotz der freieren Körperlichkeit eine strenge und sachliche Zurückhaltung die Formgebung beherrscht. Aus den zurückgebogenen hohen Schultern löst sich der lange schräge Hals; die dünne Lackauflage begünstigte eine weichere, beweglichere Durchbildung der Gesichtsteile (Tafel 42), deren Ausdruck die frühere Bemalung noch gesteigert haben muß; leider verwischt jedoch die jetzige Erhaltung den Ausdruck. Die Kinnpartien sind voller entwickelt als bei Tori, ohne aber die Kopfform zu verbreitern; die Mundpartie liegt wie bei dem kleinen sitzenden Shaka (Tafel 25) etwas vertieft; der Mund ist nach der Mitte zu gewölbt und die schmale Unterlippe ist scharf abgesetzt, ein nachdenklich, fast schwermütiger Ausdruck liegt darin. Die schmalen, mandelförmigen Augen liegen klein in dem unheimlichen Augenrund, das die hohen

Brauen von der Stirn abtrennen. Eine durchbrochene Bronzekrone setzt an der Stirn an; in der Mitte trägt der Reif einen großen rundgeschliffenen Stein, ebenso an den Seiten, wo die Bronzebänder, der Form nach dem großen Seitengehänge ähnlich, anschließen. Die Haare sind auf dem Kopf in einem Schopfe zusammengelegt, hinten gescheitelt und fallen in dichten Strähnen über die Schultern. Der Schmuck der Halskette und der Armringe besteht aus bronzener Durchbrucharbeit.

Der Gesamteindruck der Gestalt ist ein berückender: eine herbe Verträumtheit und ein sanftmütiger Ernst ins geisterhaft Monumentale gesteigert. Das Spiel der schönen Hände ist voll atemloser Stille; der Leib, aller Schwere entwirklicht, wie ein Schatten nur oder gleich einer ruhig brennenden Flamme; alles Schwere besänftigt durch die Klarheit himmlischer Gewißheit. Die Abstraktion der Form, die zur Vergeistigung des Gestaltlichen führt, aber ist auf einem Wege gefunden, der das Objekt nicht ausschließlich nur als leblose Masse in Beziehung setzt zur göttlichen Idee, sondern im Objekt einen größeren Vorgang natürlicher Bedingungen empfindet[1] und gelten läßt; daraus folgert sich die freiere Wirklichkeit der Formen, gemessen an dem Formbegriff bei Tori. Man vergleiche etwa die zarten Schwellungen der Brust- und Leibpartien mit den entsprechenden bei der Jumedonokwannon (Tafel 15), wo die Brust eine glatte, neutrale Wandfläche darstellt; oder das Motiv der Schulterbänder: hier flache, gewellte Haarsträhne, die eng an die Schulter aufgelegt sind (Tafel 39), dort steile, zackige Bandstreifen, die hart aus dem Körperumriß heraustreten (Tafel 16). Diese scheinbare Annäherung der Bildform an Realitätsvorstellungen folgert sich lediglich aus der gegebenen plastischen Grundform. Jumedonokwannon und Kokuzo stellen die beiden möglichen Ausgangspunkte innerhalb desselben Vorstellungsprinzips dar. Die Toriwerke gingen auf einen reliefmäßigen Steinstil zurück; der losgelöste Block bedingte zur monumentalen Gestaltung die architektonische Massenschichtung; die Fläche verlangte zur Gliederung eine lineare Geometrisierung und zur Verselbständigung den durchlaufenden Silhouettenabschluß. Die Kokuzofigur scheint dagegen auf einen freieren Holzstil zurückzugehen; der Rundkern gleicht einem Stamm. Daraus ergeben sich ganz andere formale Voraussetzungen: der Rundkern ist plastisch selbständig; er bedingt die Lösung der Gliedmaßen vom Rumpf und Auflösung der Masseneinheit in einen auf Teilung beruhenden Formkomplex, der allerdings auf das denkbar strengste und einfachste Maß zurückgeführt wird. Eine Verbindung durch lineare Gliederung ist nur noch innerhalb der Formteile, die einer Fläche sich annähern, möglich. Die Verbindung der Teile untereinander beruht auf Rhythmisierung der Verhältnisse; statt Auflösung der Mittelfläche in einen linearen Seitenabschluß tritt die Rahmung der Kernmasse durch freie Seitenstücke, die der Tiefe nach angeordnet sind, in Kraft. Diese plastische Tiefe ist eine weitere Folgerung aus der Kernbildung: an Stelle der Flächenschichtung steht die Differenzierung der Oberfläche; statt reliefmäßiger Gebundenheit, Erweiterung in den freien Raum hinein; Sockel, Nimbus und Arme greifen weit aus, der Sockel allseitig, die Arme gegen den Beschauer zu, der Nimbus aufwärts; nicht mehr Verdichtung zur Blockmasse, sondern rhythmische Bewegtheit. Die Frontalität aber bleibt vollkommen gewahrt; sie bedeutet jedoch nicht mehr die erschöpfende Sichtbarkeit aller Formmomente, sondern die Ausdrucksorientierung aller Teile auf eine bestimmte Ansicht hin. Das Rund wird noch immer in Vorder- und Seitenansichten zerlegt, die selbst bewegungslos bleiben und sich wechselseitig nicht bedingen. Es ergibt sich nunmehr die wichtige Frage, wie diese so durchgreifenden Verschiedenheiten zu erklären sind. Diese Formunterschiede sind zugleich auch Temperaments- und Gesinnungsunterschiede, die in ihrer Gesamtheit auf einen besonderen, vom Toristil verschiedenen Entstehungsursprung hinweisen, d. h. auf einen anderen Kunstkreis. Die

[1] Davon im Anschluß an die Werke des reifen Suikostiles mehr.

plastischen Grundformen kommen auch in der Suiplastik vor und scheinen auf Indien zurückzugehen; die für die Kokuzo charakteristische Ausprägung dieser Formen, ihre Höhensteigerung und ihr Ausdrucksgehalt aber lassen sich nicht auf diese Vorbilder zurückführen. Es liegen nun von japanischer Seite Ansichten vor, die in dem Werk eine koreanische Arbeit vermuten. Die Beziehungen zu Korea waren in der damaligen Zeit tatsächlich sehr rege. Der Buddhismus selbst soll im Jahre 552 durch den koreanischen König Kudara in Japan eingeführt worden sein; dieser soll auch das erste Bildwerk, sowie Künstler, Bildschnitzer, Maler, Bronzegießer herübergeschickt haben. Ebenso sollen vom koreanischen Königreich Shiragi Tribute von Bildwerken und Schriftstücken ausgegangen sein. Demnach müssen wir mit koreanischen Arbeiten auf japanischem Boden rechnen. Korea selbst ist von China kulturell stark beeinflußt gewesen; es ist also nicht verwunderlich, wenn wir denselben formalen Grundtypen in beiden Ländern begegnen. Die Abwandlung der chinesischen Formung ist durch das koreanische Stilempfinden bedingt. Daß wir in Korea selbst keine Werke mehr finden, die wir als Belege heranziehen könnten, ist vielleicht ein Zeichen dafür, daß die Hauptwerke in Holz gearbeitet waren und als solche zerstört sind. Bronzewerke finden wir ja auch in China nicht mehr. Dort bilden die Steinskulpturen die einzige Quelle. Der Kokuzo liegt ein freierer Holzstil zugrunde; Korea aber ist ein an Gebirgswäldern reiches Land gewesen. So erhält die Zuschreibung dieses Werkes, beziehungsweise ihres Stiles nach Korea eine nicht unbeträchtliche Wahrscheinlichkeit. Wenn auch bis jetzt keine original-koreanischen Arbeiten mit philologischer Sicherheit nachzuweisen sind, so bestätigt doch die grundlegende Verschiedenheit zu den Toriwerken diese von den Japanern eingeführte Zuschreibung. Soweit wir die Werke der Torigruppe auf die chinesischen Denkmäler zurückführen konnten und daher unter Vorbehalt als chinesischen Stil bezeichneten, so werden wir in diesem Falle gut tun, um den Gegensatz auszudrücken, die koreanische Betitelung für die Werke dieser zweiten Gruppe beizubehalten. Daß die Kokuzo aber nicht etwa nur eine vereinzelte künstlerische Erscheinung darstellt, zeigen eine Reihe von Werken, die sich ihrem Formprinzip und ihrer Empfindungsart nach der Kokuzo anschließen. Es ist auffallend, daß es sich dabei nur um den Typus der freien, einzelnen Standfigur handelt. Die Verschiedenheiten, denen wir dabei begegnen werden, liegen auch hier wieder einerseits in dem Unterschiede von Klein- und Großplastik, anderseits in den lokalen Verhältnissen, denen jede Einheitlichkeit fehlt; wir müssen uns damit begnügen, diese als koreanisch zu bezeichnenden Arbeiten vorläufig lediglich von denen der Torischule abgrenzen zu können.

Tafel 45 bis 53. Am deutlichsten zeigen die Shitenno[1], die vier Himmelswächter, des Horyuji, wie großzügig dieser Stil den Aufgaben, die eine stärkere Charakterisierung des Gestaltlichen und eine vollere Durchbildung im Rund forderten, gerecht zu werden vermochte. Die Gestalten stehen in den Ecken des Sockels im Kondo, so daß, da der Umgang um den ganzen Sockel herumläuft, Seiten- und Rückansichten stärker als bei den reliefmäßigen Kultbildern exponiert werden[2]. Es sind wehrhafte und ritterliche Gestalten, die auf phantastischen Tieren stehen; in den Händen halten sie die Werkzeuge und Attribute ihres himmlischen Richter- und Wächteramtes: Schreibrolle und Stift, Lanze, Stab, Schwert und einen Turm, Schrein oder Altar. Der untere viereckige Sockel baut sich in zackigen Stufen auf, wagerecht-geschichteten Bergen gleichend. Alle vier Sockel sind untereinander verschieden. Auf ihnen kauern, mit Ellenbogen

[1] Es sind die vier Devakönige, die die Welt gegen die Angriffe der Asuras verteidigen: Jikokutenno (Dhritarashtra) im Osten, Zochotenno (Viriudhaka) im Süden, Kwomokutenno (Virupaksha) im Westen und Tamontenno (Vaisravana) im Norden.

[2] Vergleiche Einleitung.

und Füßen sich stützend, knechtische, groteske Fabelwesen mit menschlichen Armen und Beinen, einem insektenartigen Leib, der vom Gewand wie mit einem schuppigen Panzer bedeckt ist, und mit unheimlich verzerrten grausamen Köpfen; der eine mit einem Horn (Tafel 50), einem Stiermaul und glotzenden Augen; die drei anderen (Tafel 45, 49, 51) mit breiten zähnefletschenden Tiergrimassen, in denen die alte Tierornamentik der chinesischen Bronzegefäße nachzuleben scheint. Der Schnitt der Linien ist tief und grob. Diese Tiere sind nach allen vier Seiten hin plastisch durchgebildet. Die Vorderansicht wird durch die fratzenhaften Gesichter und die Arme gebildet, die die Ecken hart abschließen; jedoch steigt der erhöhte Rumpf nach der Mitte gleichseitig an und die Falten legen sich in der Rundung etwas schräg. Die Hände sind zu hohlen Fäusten geballt, die wahrscheinlich Attribute trugen. Die Seitenansichten zeigen die zusammengekrümmten Beine und die kräftigen Füße, deren Zehen auffallend hart und roh geschnitten sind (Tafel 46, 52). Die Rumpfmasse und die Falten werden rückwärts zusammengeschlossen, so daß die Rückansicht symmetrisch endet (Tafel 48). So entsteht ein Block, der vorn rechtwinklig ist, nach hinten aber sich voll abrundet. Auf der erhöhten Mitte stehen dann die Gestalten. Sie sind reich bekleidet mit einem ritterhaften Kostüm; um die Schultern liegt ein Kragen, der vorn zusammengebunden ist. Eine weite Krause umschließt den Hals; der Leib ist gegürtet mit einem wulstartig gedrehten Strick, dessen wagerechte Linien der in kleinen Falten endende Rock wiederholt. Darunter folgt ein Kleid, das über den Beinen, die mit weiten Hosen bekleidet sind, sich stufenförmig entfaltet; in der Mitte hängt ein faltenreich verschlungenes Band. Die Füße, mit Schuhen bekleidet, stehen frei. Die Seitenansichten sind dekorativ reich ausgestattet (Tafel 46, 52a). An der Schulter ist das körperliche Rund betont; ein Armband faßt das weite Obergewand in enge und flache Falten zusammen, die dem Arm folgend automatisch kleiner werden, während sich die langen Ärmel in weiche, bauschige Falten legen; das Gehänge, das unten weit ausladet und wie bei der Kokuzo (Tafel 38) nach vorn biegt, ist am Gürtel befestigt. Die Rückansicht (Tafel 48, 52b) setzt alle Gewandmotive fort, jedoch bleiben die verbindenden Seiten des Körpers von Falten frei; wie die Schulterpartie, so ist auch die Beinpartie in breiter Rundung zusammenmodelliert (Tafel 46, 52). Die einzelnen Gewandteile sind plastisch übereinandergelegt; ihre senkrechten Falten treppen das volle Rund des Leibes nach unten allmählich ab; durch die zentrale Fältelung an den Beinen wird zugleich die Überleitung nach den Seiten ausgeführt. Vom Gürtel aufwärts aber herrschen die runden Linien, die die Masse des Oberkörpers, die nach dem Hals zu sich abflacht, in die mächtigen Schultern überführen und die in der im Nacken hochgezogenen Halskrause sich zusammenschließen. Das ganze Gewand ist reich verziert: die breiten Schleifen, die Armbänder, die Schuppen des Obergewandes, die Rüschen an den Hosen; dazu kommt die Bemalung, die besonders in der Rückansicht (Tafel 48) noch deutlich zum Ausdruck kommt. Trotz des stofflichen Realismus, der sich in der reichen Kostümierung auslebt, verbleibt dem ganzen Faltengefüge der rein ornamentale Charakter. In den Gestalten konnte, dem Sinn der Darstellung folgend, das körperlich weniger streng gebundene Gefühl und das Verständnis für den Zusammenhang im Rund, das in der Kokuzo vorherrschte, noch reichhaltiger und kräftiger sich entfalten. Aber auch hier bleibt die Gestalt selbst vollkommen ruhig und unbewegt, und das Rund wird aufgeteilt in vier Grundansichten, wobei die Vorderseite sich gleichförmig entwickelt und alle zeichnerischen Einheiten an den Rändern abschließt. Die Beziehung zur Kokuzo bestätigen weiterhin die Gesichter (Tafel 47, 53); die Kopfform ist dieselbe; desgleichen die spitzen Lippen und die schmalen Augen; jedoch stehen die Gesichter der Shitenno unter dem Einfluß individuelleren Ausdrucks. Die Augen sind schräg zur Nase gestellt und geschweift, die Augenbrauen sind nicht in

Verlängerung des Nasenrückens gezeichnet, sondern in die Stirn hochgezogen, die in der Mitte sich zu einer Vorstirn verdickt; die kräftigen Linien der geschwungenen Augenbrauen geben den Gesichtern einen energisch-selbstbewußten Ausdruck, der sich im Zochotenno (Tafel 53) bis zum Drohen steigert. Es würde zu weit führen, die Unterschiede dieser einander so ähnlichen Figuren, im einzelnen aufzuzeigen[1]; am offensichtlichsten variieren neben dem Ausdruck der Gesichter die Hände: die Hand des Zochotenno (Tafel 53), die den Stab oder das Schwert hält, ist zornig zusammengeballt; fest legt der Daumen sich über die geschlossenen Finger, während die Hände des Kwomokutenno (Tafel 47) in leichter und feinsinniger Geste das Schreibzeug halten. Der stillere Ausdruck seines gelehrsamen Gesichtes paßt durchaus zu seinem Amt, während die geschlossenen Fäuste des Zochotenno seinem Kriegergesicht entsprechen. Alle vier Gestalten tragen durchbrochene Kronen mit Steinen am Stirnreif oder mit blumenartigen Rosetten besetzt. Die Grundform besteht bei allen aus einem überhöhten Mittelmotiv und je einer seitlichen Ornamentfläche, also ähnlich wie die Krone der Jumedono; jedoch endet die reich verschlungene, durchbrochene Ornamentik dieser Ritterkronen in glatten, flächigen Lappen, die das bewegte Linienspiel zusammenschließen und glätten (Tafel 47, 53). Die Heiligenscheine, die am Hinterkopfe befestigt sind und schräg zum Kopfe stehen, sind rund, bemalt und mit durchbrochenen Bronzebändern geschmückt. Die übernatürlichen Kennzeichen wie Schopf, Urna und die langen Ohren fehlen inhaltgemäß diesen Gestalten. Es liegt im Inhalt begründet, daß die Darstellung — im Verhältnis zu den unpersönlichen Gott- und Engelbildern — in den Himmelswächtern einen gewissen Realismus spielen läßt, der aber durchaus nicht über die Grenzen des alten Suikostiles hinausgeht. Man braucht nur an den Darstellungsreichtum der romanischen Plastik, der doch ein ähnliches Spannungsverhältnis zwischen Gegenstand und Form wie dem Suikostil eigen war, zu erinnern, um auch in den kräftigen Rittergestalten der Himmelskönige keinen archaischen Widersinn zu empfinden. Auf der anderen Seite offenbart der Vergleich mit den Shitennos des 8. Jahrhunderts, wie einheitlich der Ausdrucksinhalt dieser frühen Kunst umgrenzt bleibt. Das 8. Jahrhundert hat vor allem den dramatisch bewegten Sinn dieser Gestalten empfunden und dargestellt[2]. Unter ihren Füßen krümmen sich in hilfloser Kraft die bezwungenen feindlichen Mächte; Gesten und Gesichter der Könige sind erregt von drohender Anspannung und siegreichem Kraftbewußtsein. Wie anders stehen die Shitenno im Kondo des Horyuji da: ernst, ruhig und still, aber nicht weniger wachsam als die des Kwaidainin oder des Kofukuji. Was in den Tempyodarstellungen zur dramatischen Bewegtheit wird, das drückt sich hier gewissermaßen latent, als Energie der Form aus; alle Bewegung und aller Ausdruck bleiben konzentriert, entfalten sich nicht zum einmaligen Ausdruck des Geschehens, sondern bleiben verdichtet als ein Sinnbild des Vorgangs und der Kraft. Auf Grund dieser strengen Beschränkung auf das Wesentliche der Darstellung und auf Grund der stilistischen Strenge, die trotz der Gegebenheit des realen Motives alle Bewegungs- und Ausdrucksprobleme von der Hand weist, dürfen wir ihre Datierung eher an den Anfang, als in die Mitte des Jahrhunderts setzen, die bereits derartige Formmotive auf beweglichere Formeln brachte.

Tafel 54. Es ist merkwürdig, daß uns keine weiteren Darstellungen der Himmelskönige aus dem 7. Jahrhundert erhalten sind. Nur eine Holzstatuette im Museum von Nara (Tafel 54)

[1] Die Heiligenscheine des Kwomokutenno und des Tamontenno tragen die Namen mehrerer Holzschneider; nach „Japanese temples and their treasures," Seite 106, soll einer von ihnen, Jamaguchi no Atai Oguchi, bis zur Mitte des Jahrhunderts tätig gewesen sein. Es ist aber erstaunlich, wie in den vier Bildwerken alle persönliche Formbeeinflussung zurücktritt.

[2] So die Shitennos des Kofukuji, Nara (Abbildung Nihon Seikwa, Band 1) und im Kwaidainin des Todaiji (Abbildung, Japanese temples and their treasures, Tafel 227 bis 229).

käme unter Vorbehalt in Betracht; die Figur ist aber stark ergänzt. Der Kopf ist modern, wenn ich nicht irre von Kano Tessai. Der rechte Arm ist angesetzt und das Gehänge scheint ebenfalls eine spätere Zutat zu sein. Der Rumpf wiederholt das alte Gewandmotiv in einer freieren Vereinfachung, die wir schon früher als den Stil malerisch gesehener Kleinplastik bestimmen konnten. Die frontal ruhige Haltung und die brüchige Behandlung der Ecken, die trotz der leicht und flüssig behandelten Oberfläche den Eindruck bestimmen, weisen die Holzfigur in den Kreis der alten Werke. Die lebhafte, plastische Bewegtheit des linken Ärmels aber schließt die Stilzugehörigkeit zum 7. Jahrhundert aus und verweist auf die Tonfiguren der Wadozeit; die Figuren des Taishakuten und des Bonten (Tafel 204 und 209) zeigen in der vom Material bedingten, plastisch-weichen Behandlung und im Motiv der Fältelungen am Ärmel (Tafel 205, 210) eine gewisse Verwandtschaft, so daß wir unter Abzug der Ergänzungen die Arbeit etwa dem beginnenden 8. Jahrhundert zuschreiben können.

Tafel 55, 57b. Der Typus der Kokuzo (Tafel 38), dessen Besonderheit sich gegenüber den Toriwerken in den schmalen, langen Verhältnissen, der Sonderung von Rumpf und Gliedmaßen und in dem zarten, verträumten Ausdruck aussprach, hat in der intimen Kleinplastik lebhaften Widerhall gefunden. Den strengsten Eindruck von diesen Statuetten macht die jetzt im Tamamuchischrein aufgestellte kleine Kwannongestalt[1]. Der schmale Rumpf steigt aus der runden Masse des Lotuskelches auf, entwickelt sich in ruhiger Symmetrie und entfaltet sich an den Schultern, wo die Arme sich absondern. Der Sockel endet in einem zackig ausgeschnittenen Kreis. Der Unterkörper ist vom Gewand dicht zusammengeschlossen; Rock, Gehänge und Überwurf liegen in wenigen breiten, nach der Mitte zu geordneten Falten übereinander, aber ohne jede monumentale Absicht. Die einzelnen Stoffteile sind durch plastische Überlagerung, durch den Wechsel in der Ebene und durch den unregelmäßigen Schrägschnitt der Begrenzungslinien in ein malerisches Zusammenspiel gebracht, das bereits mit Licht- und Schattenteilen arbeitet, die jedoch nur als winkelige Flächen gegeneinanderstehen, nicht aber als gleichmäßig gewölbte Massen. Der nackte Oberkörper und die leisen Schwellungen des Rumpfes verstärken den Reiz der die Oberfläche abtastenden Atmosphäre. Die Haltung aber bleibt frontal gebunden, erweitert sich nicht zu einer frei im Raume stehenden Bewegung; eine Überleitung der Vorderfläche in die Rundung der Masse ist ebenfalls nicht durchgeführt. Jedoch hat die Seitenansicht eine gewisse Tiefe bekommen durch die Zurücknahme der Oberarme, wodurch ein leichter Durchblick zwischen Rücken und Ellenbogen entsteht und die Hüfte sichtbar wird. Die Gehänge fallen von den Unterarmen in breitem Bogen ab und legen sich am Sockel an. So entsteht in Verbindung mit den runden Armen ein freistehender äußerer Umriß, der am Sockel und an den Schultern sich der Masse anschließt und den eigentlichen Kern der Gestalt wie in einen Rahmen einspannt. Die Rückenansicht (Tafel 57b) zeigt den Umriß in weicher, phantasievoller Steigerung seiner flachen Auskurvung. Der Gestaltkern ist im Rücken abgesetzt; die Gewandteile in großen Falten vereinfacht. Die unsymmetrische Verschiebung der Gewandlinien an den Hüften greift auf den körperlichen Sinn der Haltung zurück, ohne die ornamentale Sachlichkeit zu beeinflussen. Die Schmuckketten an den Oberarmen wirken wie Nähte (Tafel 55b), in denen die beiden flachen Sehnen von Brust und Rücken zusammentreffen. Der Zierat zeigt das einfachste Schema des bei all diesen Statuetten üblichen Schmuckes. Auf der Brust liegt eine zweireihige Kette, die mit einer Art Spange auf den Schultern am Gehänge befestigt ist; andere Ketten fallen den Oberarmen entlang und enden sämtlich in länglichen Verdickungen. Diese plastisch aufgerauhten Schmuckbänder sind von Stoffbändern unterlegt, die an den Rändern mit Punktreihen gesäumt sind. Das Halsband ist zu einer Art Rüsche gewellt, die einen

[1] Der Heiligenschein fehlt.

zierlichen Lichteffekt abgibt. Auch die Häupter der Statuetten sind durchwegs mit reichem Schmuck bedeckt, der aber nicht mehr dem strengen Umriß einer Krone eingegliedert ist, sondern in drei besonderen Teilen sich um den Kopf legt. Meistens sitzt, wie hier, in der mittleren Fläche eine kleine Figur, wahrscheinlich zur Charakterisierung einer Kwannongestalt: ein Amida, während die Seiten sich aus dekorativen Teilen aufbauen; dadurch wird der Schopf verdeckt. Der Haaransatz zum Gesicht hin verläuft in den Ecken in abgerundeter Linie, wobei eine Haarsträhne sich über die Ohrmuschel legt. Die Gesichtsteile werden durch die voller herausmodellierten Backen tiefer in die Kopfmasse eingebettet. Der geöffnete Mund und die geschlossenen Augen ergeben eine intensive Ausdrucksbeziehung. Typisch auch für eine weitere Reihe von Figuren ist das Profil, das durch den Gegensatz der hart geschnittenen Nasenlinie und des zurückweichenden Kinns wenig glücklich wirkt.

Wir dürfen auch hier wieder von einer der monumentalen Formgebung gegenüber selbständigen malerischen Behandlung sprechen, die auf der Aufteilung der Gesamtfläche in einzelne, schräg abgestufte Teile und der plastischen Differenzierung der Ebene beruht. Die flächigen Gewandteile, die nackten, lichtverteilenden Körperteile, die Auflagerung des Zierates, verstärkt durch zeichnerische Belebung und durch die rundlichen Anhängsel ergeben eine Gesamtheit von Einzelheiten, die das Licht verschieden affizieren und zu deren schönem und zartem Einklang die strenge Form und Haltung der Figur gewissermaßen das Rückgrat bildet. Auf Grund der Formmotive, die die Kokuzo (Tafel 38) aufwies, ergeben sich gerade für die Kleinplastik in viel höherem Maße Entwicklungsmöglichkeiten, als dies bei den Toriwerken der Fall war. Der beweglicheren kleinplastischen Arbeitsweise kommen Rundgebung und körperliches Empfinden entgegen. Die Gesichtsformen und die nackten Körperteile werden weicher durchmodelliert und den wechselvollen Wirkungen des Lichtes ausgesetzt. Die Ausgestaltung der Seiten und ihre Rundbeziehungen bereiten sich hier viel leichter vor, als in der monumentalen Formgebung, wo die formenden Hände weniger in Berührung mit der Gesamtheit der allseitigen Masse stehen. Jedoch stehen diese beiden Formmomente in dieser Zeit noch nicht im Vordergrunde des Interesses, werden noch nicht mit vollem Bewußtsein aufgegriffen. Die reliefmäßige Bindung und Zurückhaltung der Masse wird von dem kanonischen Zwang der Frontalität bestimmt. So bilden die Seiten immer nur beigeordnete Ansichten; den Schrägansichten fehlt die Kontinuität der Beziehungen. Die plastische Tiefe wird einer idealen, möglichst vereinfachten Raumschicht untergeordnet. Um so reicher aber wird die Oberfläche durchgebildet. Dieses malerische Empfinden beschränkt sich nicht mehr auf die bloße Zusammenfassung der Masse, sondern greift auf die der Oberfläche zugrunde liegenden plastischen Werte über; die leichte körperhafte Akzentuierung und die zur Wölbung neigende Grundform bilden dabei die entsprechenden Grundlagen. Dabei treten zwei Formmotive auf, die wir bei Tori nicht fanden: der nackte Oberkörper und das plastisch aufgelegte reiche Schmuckwerk. Gegenständlich greifen diese Formmotive über China bis nach Indien zurück; formal aber wirken sie im Zusammenhang der kleinplastisch-malerischen Bestrebungen durchaus motiviert und bewußt empfunden. Wir kommen auch hier wieder zu der Einsicht, daß nicht die gegenständliche Übernahme, sondern die formale Notwendigkeit und Begründung entscheidend ist. Diese beiden Motive, denen wir hier zum erstenmal begegnen, wirken unter ständigen Veränderungen in allen folgenden Bodhisattvagestalten weiter. Was nun die Datierung der Tamamuchifigur betrifft, so rückt das bescheidene Maß, mit der die in Frage stehenden Motive behandelt sind und ihre einfache und strenge Gliederung sie an den Anfang dieser Reihe von Kleinfiguren, für die wir etwa das erste Drittel des 7. Jahrhunderts in Anspruch nehmen können.

A b b i l d u n g 9. Dieselben Grundmotive zeigt eine andere Kwannon der kaiserlichen Sammlung, die ähnlich wie die Statuette Abb. 7 eine Kugel vor der Brust hält. Der

breite, achteckige Sockelfuß führt von allen Seiten auf den Rumpf zu; seine Seitenflächen stehen parallel zu den gekanteten, streng in Silhouette geschlossenen Seitenansichten der Gestalt, während seine drei vorspringenden Teile das Halbrund der Figur im Sinne des Achtecks brechen. Das bedeutet eine glückliche Erweiterung der Freianlage der Figur unter Beibehaltung der frontalen Bedeutung. Auch die Tiefengliederung ist freier als bei der Kwannon Tafel 55, wobei allerdings das Motiv der Armhaltung mitwirkt. Der Vergleich mit den Figuren Tafel 15 und 17 veranschaulicht, wie stark hier die Rundauffassung der körperlichen Erscheinung die Bildform bestimmt. Durch den vorspringenden Sockelfuß, der die Gestalt allseitig isoliert und dessen rückwärtige Ecken sichtbar sind, wird das Kreisrund des Blattkranzes und des Kelchrandes betont; der Kelch selbst ist nach oben gewölbt, die Überleitung von Kleid und Fußpartie zum Sockel ist weich ausgerundet. Die Ellenbogen sind nach auswärts gedreht und die Oberarme zurückgenommen. Dem Sockelrund entspricht das Rund der Krone und der stark vorgewölbten Stirn. Diese Rundungen aber werden durch die seitlichen Rahmungen der Oberarme und des Gehänges aufgefangen, gewissermaßen unterbrochen und in eine senkrechte Bewegungslage übergeleitet. Der symmetrischen Haltung der Arme entspricht die gleichförmig ruhige Lagerung des Gehänges, das zusammen mit den Armen den Rumpf einspannt und zwischen den seitlich ausladenden Teilen des Sockels und des Nimbus vermittelt. Die schmale Gestalt mit ihrem in freien Flammen endenden Nimbus wirkt wie eine brennende Kerze; als ob von den heißen Flammen des Nimbus das weiche Wachs herunterträufelt, so fließt die Silhouette von den Schultern bis zum Sockel ab. Der Vergleich mit einer brennenden Kerze soll nicht eine bloße rhetorische Wendung sein, sondern ganz ernsthaft darauf hindeuten, wie groß durch die Versachlichung des persönlichen Bildes die Gestalt an formaler Phantastik gewinnt. Wie sich aus einer Wolke Gestalten, Tiere und Gesichter herauslesen lassen, so ergeben diese kleinen Figuren mit ihren Heiligenscheinen und Lotussockeln eine Fülle wechselnder Anklänge an Dinge und Erscheinungen, die immer neue gefühlsmäßige Analogien übermitteln und die das formal begrenzte Leben der Gestalten zu einem sichtbaren Reichtum von Schönheiten machten. Immer wieder wird ein Vergleich der Gestalten untereinander die Mannigfaltigkeit ihrer Gesinnungen enthüllen, die formal durch unscheinbare, aber bewußte Variationen derselben stilistischen Grundform gewonnen ist. Die Gegenüberstellung mit der 591 datierten Figur zum Beispiel (Abb. 7) läßt jene geradezu wie vereist und diese in ihrer ganzen weichen und lichten, inneren Gelöstheit zur Geltung kommen.

Tafel 56, 57a. Eine weichere Belebung der Oberfläche und freiere Verwertung der malerisch erhöhten Ornamentik zeigt jene Kwannon derselben Sammlung, die mit der rechten Hand die Schmuckkette vor der Brust greift, während die linke das Gehänge umfaßt; eine der reizvollsten Kleinplastiken der Suikoperiode. Trotz des inhaltlich freieren Charakters der Armhaltung sind die Arme streng der unerbittlichen Frontalität der Figur angepaßt. Der Ellenbogen des rechten Armes ist scharf gewinkelt und der Unterarm geradlinig gegen den Leib gedreht; der linke Arm ist langgestreckt und steif, aber die Hände deuten an, daß der strengen Haltung eine tiefe, innere Bewegtheit zugrunde liegt. Die rechte Hand ist wie beklommen gegen den Körper gelegt und ihre Finger greifen nervös in die herabhängende Kette. Verwunderlich bleibt auch hier, daß die Finger selbst hart und stumpf gebildet sind, ähnlich wie bei der Kurakwannon (Tafel 17) und der Nyoirin Tafel 31. Erst in den Verschiebungen der Faltenlagerung am Unterkörper aus der Symmetrie kommt diese innerliche Erregtheit und die durch die strenge Unterordnung gebannte Bewegung der Arme zum Ausdruck. So ist das Gehänge nach links verschoben, wo es durch eine plastisch hervortretende Rosette wie gerafft wird; diese Rosette steht in plastischer Gegenwirkung zur rechten Hand. Die

Mittelteile des Gewandes und des kleinen Überwurfes dagegen sind nach rechts verschoben. Zwischen den Füßen gleitet die Mittelfalte bis zum Rande der Lotusblüte vor, wobei der Saum sich in der linken Gewandfalte fortsetzt; darin liegt ein gegenständlicher Unterschied zur Kokuzo (Tafel 38), wo die Mittelpartie durch ein freihängendes Bandwerk gebildet wurde, während hier der Rock wie ein Kimono vorn übereinandergeschlagen ist. Ein weiterer Unterschied liegt in der Führung des Gehänges. Von der linken Schulter abwärts fällt es in einer gefalteten Kurve über den Leib, legt sich über den rechten Unterarm und fällt in ruhigen Linien ab; von der rechten Schulter fällt das Band bis tief zu den Knieen herunter, überquert den Rumpf und wird von der linken Hand festgehalten; dabei wird es von dem reichen Schmuckwerk von Bändern und Ketten überdeckt. Am Sockelrand stößt das Gehänge auf und wird dadurch leicht gestaut. An Stelle des einfachen Motives der Überschneidung ist eine Trennung in zwei besondere ornamentale Vorgänge getreten. Diese Anordnung deutet einen entschiedenen Wechsel der symmetrisch-orthodoxen Formauffassung an. Auch die Behandlung der Oberfläche zeigt gegenüber der Kokuzo größeres Raffinement und eine fast elegante Geschmeidigkeit. Von der zarten Behandlung der angedeuteten Brüste bis zu der kräftigen Plastik der mit Rosetten und Schmuckstücken besetzten Bänder und Rüschen liegt eine Reihe plastischer Übergänge, die das reliefmäßige Bild mit einem Gewebe zarter Licht- und Schattentöne überzieht. Dazu kommt der Wechsel des Volumens der Gestaltmasse. Die Schulterpartie ist vornehmlich steil und winklig; der Unterkörper aber wächst aus seinem schmalen, schmiegsamen Schaft bis zur kräftigen, vollen Rundung des Leibes an (vergleiche Seitenansicht). Kopfform und Sockel zeigen dieselbe Lust, die Masse in der Tiefe zu beleben. Die zehneckige Platte trägt den Lotusblattkranz; die Ränder und Mittelrippen der Blätter liegen erhöht und die Keimblätter sind gewölbt; der Kelch erhebt sich frei aus der Einschnürung[1] und ist am Rand mit ungeteilten Blättern umstellt. Das weiche Gesicht wird durch die an den Seiten abgeschrägte Umrahmung gestaffelt und durch den flammenden Nimbus aufgelöst. Das volle Lichtspiel, das über den Zügen des Gesichtes liegt, geht in dem flächig durchbrochenen Heiligenschein in ein großes Leuchten über. Über dem Haar liegt ein schmaler Reif; in der Mitte steht eine kleine verhüllte Heiligengestalt hinter einem großen Nimbus, während oberhalb der Ohren eine Art Schleife liegt, die Flügeln gleicht; ihr Schnitt ist kantig und tief. Das untere Ende der Schleife läuft als Kette über die Schultern herunter, wobei es unklar bleibt, ob diese Kette in die Haare, die das Schultergehänge überdecken, eingeflochten zu denken ist. Bemerkenswert ist, daß die nach der Mitte zu sich vertiefenden Ohren an den unteren Lappen eingekerbt sind und dadurch die stilistische Gewohnheit der Hakuhozeit vorbereiten, die die Ohrläppchen durchbohrt. Die Rückansicht (Tafel 57 a) zeigt ein neues Stilmoment; der nackte Rücken wird oberhalb der Hüfte abgebogen und nicht durch Falten verhängt. Der Gürtel mit den beiden angeknoteten Ketten wird in der Vorderansicht nicht sichtbar gemacht. In der anschmiegenden vereinfachten Eleganz des Rockes scheint sich ein tastendes Gefühl für den lebenden Körper anzudeuten. Der besondere Ausdrucksgehalt dieser Figur liegt in dem Widerspiel der ernsten und strengen Haltung zu der malerischen Beweglichkeit der Oberfläche. Die großen starren Linienzusammenhänge sind aufgelöst; die Körpermasse ist nicht mehr in Einzelflächen, die hart und rechtwinklig gegeneinander stehen, aufgeteilt, sondern geht einheitlich in die flüchtig bewegte Oberfläche über. Die weiche Modellierung, die bei den früheren Figuren nur im Gesicht und in den Händen sich ausgeprägt hatte, greift hier auf die gesamte Oberfläche über. Dieser freieren Oberflächenbildung setzt sich die frontale Gleichförmigkeit und ihre unbewegliche Ruhe entgegen.

[1] Diese hier neu auftretende Sockelform erhält bei den frühen Lackfiguren (Tafel 87 bis 109) eine besondere formale Bedeutung.

Das gibt dem Ernst der Haltung die nötige Grazie und der hoheitsvollen Strenge eine liebliche Leichtigkeit. Oberfläche und Aufbau verhalten sich also zueinander wie Ruhe und Bewegung; je folgerichtiger nun die kleinplastisch-malerische Durchbildung der Oberfläche sich entwickelt, so unmittelbarer wird auch der Ausdruck der Lebendigkeit und Bewegung. Wir dürfen allerdings mit Bewegung nicht die Vorstellung einer Handlung verknüpfen, sondern müssen uns nur die freiere Beweglichkeit malerischer Verhältnisse darunter vorstellen. Zum Ausdruck eines Bewegungsvorganges kommt es erst in den freien Gehängeteilen und in dem Gestus der Arme, während der Rumpf vollkommene Ruhe bedeutet. Der Heiligenschein löst dann gewissermaßen die ruhende Masse auf und gibt dem ganzen Bild eine Aufwärtsrichtung, aber nicht Bewegung. Man könnte sagen, daß alle Bewegtheit sich nur als Modifikation der Ruhe darstellt; die Ruhe bleibt immer die umfassendere Macht; der ganze Empfindungsgehalt des Buddhismus ist ja schließlich nichts anderes als eine Apotheose der Ruhe. Für die Datierung der Figur läßt sich geltend machen, daß die freiere Beweglichkeit des Faltenverlaufes in der kleinplastisch-malerischen Tendenz begründet liegt, also nicht erst eine Entstehung in späterer Zeit bedingt; sie gehört ihrer Formgebung nach durchaus zum Formbestand der vorher behandelten Figuren, nur daß hier die aus einem weniger gedankenvollen, daher genußfroheren Gefühl stammende Behandlung zu einer Verdichtung der ästhetisch-reizvollen Details führte. Die Unterschiede lassen sich also auch als solche verschiedener künstlerischer Temperamente auffassen.

Tafel 58, 59. Eine interessante Weiterführung des Problems der malerischen Oberfläche zeigt die Statuette, die dem Bestand der Horyujischätze erhalten geblieben ist. In der rechten Hand hält sie, wie die große Kokuzofigur (Tafel 38), eine Flasche; die Krone trägt jedoch wie die beiden vorbesprochenen Figuren eine kleine Amida-figur. In der Anordnung des geteilten Gehänges schließt sie sich der Kwannon auf Tafel 56 an; ebenso wiederholt sie die Form des Sockels, den Gewandschluß an den Füßen, das Faltengefüge an den Schultern und die Andeutung der Brüste. Die Auffassung aber ist wesentlich verändert. Eine kräftige robuste Gestalt, deren Haltung sehr sicher und selbstbewußt wirkt gegenüber der nervösen und zarten Verträumtheit der Kwannon in Tokyo (Tafel 56). Die Schultern sind breit und hoch (Tafel 59); eine doppelte Kette mit flachen Rosetten bedeckt den Brustkasten; die Brüste sind fest, die Arme rund und stark. Der Schmuck des Kopfes wirkt eher wie eine Kappe denn als Krone; die Kettenbänder, die vom Kopf herunterfallen, sind dick, steif und ungefügig. Die Ohren auffallend klein und nicht geschweift, doch ornamental reicher umgestaltet als bei allen bisher besprochenen Figuren. Das Innere der Ohrmuscheln ist bis auf einen mittleren Steg vertieft (Tafel 58b), so daß die Ränder als plastische Linien wirken. Der Haaransatz verläuft rechtwinklig, der Hals ist scharf zur Brust abgesetzt. Man vergleiche den weichen Hals, die geschwungenen Ohrmuscheln und die entzückenden Durchblicke bei der Figur 56 mit den kräftigen Gliedmaßen, den schweren Schulterketten und den klaffenden Durchblicken dieser Figur. Von sehr persönlicher Eigenart der Empfindung ist die Behandlung der Oberfläche. Gewand und Körper, als unstoffliche Einheit in der Masse, sind musterartig in einzelne Abschnitte und Teile zersprengt (Tafel 58a). Die Gleichwertigkeit der Symmetrie, der Beziehungsreichtum der Gliederung sowie die Deutlichkeit der stofflichen Zusammenhänge werden zugunsten eines äußerst lebendigen Wechsels der Oberflächenteile hintenangesetzt. Maßgebend für die Auflösung der Mittelfläche ist der Einfall, das vom rechten Arm nach oben genommene Gehänge auf das Gewand wirken zu lassen, so daß die Falten sich aufbauschen und häufen. Vier eng gelegte Falten greifen vom Gürtel abwärts über die rechte Hälfte des Leibes, allmählich sich verdickend und erweiternd; die andere Hälfte wird durch drei senkrechte Schurzfalten ausgefüllt (Tafel 59). Der Gürtel selbst wird durch das breite Gehänge verdeckt.

Durch die gemugelte Form der einzelnen Faltenteile wirkt die ganze Anordnung nicht mehr als Linienornament, sondern als plastisches Muster, wobei die Kernmasse einen stumpfen, neutralen Grund bildet. Dieselbe Differenzierung von Muster und Grund zeigt die Krone und im erweiterten Sinne das Verhältnis von Schmuckteilen und Körperform, indes an den Füßen, am Leib und an den Schultern die Körpermasse ohne Zerteilung und Gliederung klar als Grund hervortritt. So bleibt trotz der ornamental-plastischen Überwucherung das Gestaltliche als Kern und Mustergrund vorherrschend. Dem Tiefenreichtum der Oberfläche entspricht die kräftigere Staffelung der Masse. Die Figur steht stilistisch etwa zwischen den beiden Figuren Tafel 55 und 56. Mit der ersteren hat sie die gedrungene Gestalt und den plastischen Wechsel der Oberflächenwerte gemein; auch die Vorliebe für rundgeführte, plastisch kräftig akzentuierte Details findet sich dort bereits vorgebildet. In der Figur 58 kommt sie vor allem in der volleren Behandlung der Falten, der Schmuckstücke und der Gesichtsteile zur Geltung; die abgerundete weiche Nase und die mandelförmigen Augen gleichen beinahe den zersprengten Faltenstücken am Leib (Tafel 59). Der Figur Tafel 56 aber gleicht sie in der beweglicheren Zeichnung und der größeren plastischen Weichheit. Die bisher besprochenen Statuetten hängen eng miteinander zusammen; gemeinsam ist ihnen die Rundbildung des Rumpfes, aber Einrahmung durch freie Seitenteile und Abtrennung der Seitenansichten; ferner die kleinplastisch-malerische Beweglichkeit der Oberfläche trotz strengem, frontalem Gestaltaufbau.

Tafel 60, 61. Eine besondere Stellung gegenüber diesen Statuetten nimmt nun die Kwanchinjifigur ein, die man als Fälschung in modernem Zinkguß auch in Europa öfter findet. In Japan besteht auch eine neuzeitliche monumentale Nachbildung der Figur. So widersinnig auch eine derartige rein quantitative Steigerung der Formen ist, so liegt doch in der Tatsache, daß aus der großen Reihe von Kleinfiguren gerade diese für eine Umbildung in großem Maßstabe ausgewählt wurde, eine gewisse Berechtigung. Ihr fehlt die Intimität des gestaltlichen Ausdrucks und der Reiz einer durchaus beweglichen Oberfläche; dagegen besitzt sie durch ihre strenge Gliederung und Proportionierung Beziehungen zur Großplastik. Man hat die Figur im allgemeinen der Jumedonokwannon (Tafel 15) nahegestellt; aber trotz gewisser Übereinstimmungen der Frontalität gehört doch ihr Typus, der in der Kernbildung und Absonderung des freien Gehänges, sowie in den ornamentalen Zutaten sich ausspricht, eher zu dem der koreanischen Werke; allerdings ordnet sie die freien Körper- und Gewandteile einer architektonisch harten Symmetrie unter, erreicht in der Haltung der Arme fast die rechtwinkelige Schärfe der Torischule und schließt die Gestalt in eine gleichförmig ungeteilte Silhouette ein; aber sie führt diesen Umriß nicht in die Seiten über, worauf doch in den Werken der Torischule ein wesentlicher Nachdruck der Formbildung lag. Auch bleibt trotz des frontalen Aufbaues eine freiere Auffassung, die die einzelnen Körperglieder nicht als Massenteile oder Einzelflächen, sondern in Annäherung an ihre körperliche Funktion behandelt, in Geltung. Die reiche Gliederung der Tiefe, die allerdings das Prinzip der Rundung gegenüber der Kokuzo (Tafel 38) aufgegeben hat, stellt sie in entschiedenen Gegensatz zum flächigen Aufbau der Jumedonokwannon. Sie trägt in den Händen, die sich vor den Leib legen, eine Kugel; ikonographisch dasselbe Motiv wie bei der Kura- und Jumedonokwannon, aber ihre Krone trägt inmitten des großen Aufbaues eine flüchtig angedeutete Figur, die bei den anderen Gestalten fehlte. Der lange, schmale Kern der Gestalt (Tafel 60a) bildet durch die Ausbauchung an den Knieen und durch die starke Verengung des Leibes und der Brust einen geschmeidigen Umriß, der durch die wechselnden Durchblicke noch belebt und gesteigert, zugleich aber von der straffen Gleichförmigkeit des äußeren Umrisses eingerahmt und beruhigt wird. So wirkt dieser Umriß im Gegensatz zu den Werken der Torigruppe gewissermaßen

nach Innen, was durch die Drehung des staffelförmigen Gehänges nach vorwärts noch unterstrichen wird. Die Schultern sind sehr schmal und hoch, so daß im Verhältnis zu der ausladenden Kniepartie und dem unteren Teil des Sockels eine leichte pyramidenförmige Verteilung der Masse zu stande kommt, die durch die in der Krone zusammengefaßte Silhouette noch verstärkt wird. In diesem Zusammenhang tritt auch die Mittellinie in Verbindung mit der strengen Symmetrie wieder beherrschender, als dies in den anderen Kleinfiguren der Fall war, hervor. Die Hände teilen die Gestalt in zwei Hälften; der Sockel würde in dieser Gegenüberstellung dem Heiligenschein entsprechen, dessen Fehlen die Wirkung sehr beeinträchtigt und ernüchtert[1]. Die einseitig lineare Tendenz, die sich aus der pyramidenförmigen Staffelung der Masse folgert, wird durch die Führung der inneren Kontur an den jeweiligen Durchblicken wieder ausgeglichen. Die schmalste Stelle liegt oberhalb der Hände, von wo aus nach oben und unten die innere abgrenzende Linie anschwillt; Schultern und Gehänge schließen dann wieder an die Kernmasse an, während an den Füßen und am Hals die Durchblicke weiter nach außen verschoben sind. So werden Schulter und Kopf einheitlich von innen her gestaffelt. Die Durchblicke wirken als Lichtflecke und geben als solche dem Gesamtbild einen lebhaften malerischen, fast farbigen Ausdruck. Diese offenen Durchbrechungen der Bildmasse geben gleichzeitig der Anlage eine freiplastische Tiefe (siehe Tafel 60 b, besonders die Armpartie). Diese beiden Formmomente, denen hier entscheidende Bedeutung zukommt, weisen durchaus auf den Zusammenhang mit den koreanischen Figuren hin. Auch die malerische Tiefenbehandlung der Oberfläche, deren Wirkung durch die Vergoldung noch gesteigert ist, läßt sich in diesem Maße nicht aus den Toriwerken herleiten. Das runde und volle Gesicht ist der alten Blockform angepaßt, jedoch ist der Haaransatz in den Ecken ausgerundet und die seitlich anschließenden Rosetten des breiten Stirnbandes mit den herabhängenden Bandschleifen sind schräg nach vorwärts gedreht, so daß das Gesicht eine ornamentale Steigerung aus der Tiefe her erhält. Die Gesichtsteile liegen eng beieinander; die Nase kurz und das lange Kinn zurückweichend; der volle Mund ist weich eingebettet, so daß er im Profil fast verschwindet. Die Haare liegen flach auf den Schultern, die vom Gehänge bedeckt sind[2]. Das ganze Gehänge ist belegt mit einem reichen Schmuckband. Der Schnitt der Falten ist kantig, doch folgen sie eng den Ausmaßen der Körpermasse. Die untere Lotusblattreihe ist scharf abgebogen und ruht auf einer kreisförmigen Basis. Der abschließenden Silhouette entspricht eine Seitenansicht (Tafel 61 a), die alle formalen Beziehungen nach dem Rücken zu ausschließt. Die zurückspringenden Oberarme und das scharf abgeschnittene Gehänge wirken wie eine Wand, von der aus sich alle künstlerischen Vorgänge entwickeln. Der Rumpf ist in der Linie eines flachen Bogens aufgebaut, während Kopf und Sockel nach vorne drängen. Die senkrechte Linie der Oberarme wirkt wie die Sehne eines Bogens und gibt dem Aufbau eine intensive Spannung, die gegen den Beschauer anläuft. Die Seitenansicht ist trotz der Kühnheit ihres Aufbaues völlig ausbalanciert. Die Rückenansicht (Tafel 61 b) wird durch das Gehänge wie durch einen Vorhang abgetrennt, aber nicht wandartig abgeschlossen. Der nackte Oberkörper mit dem runden Rücken ist im Kreuz scharf gewinkelt (siehe Tafel 57). Der Eindruck der Kwanchinjifigur ist außerordentlich reich, ein Zur-Schau-Stellen kräftig gegliederter, klarer, jedoch kalter Pracht, die mehr als majestätische Repräsentation, als Heiligkeit innerer Empfindung wirkt. In dieser Gesinnung, die den bisher behandelten Kleinfiguren fernlag, mögen wir eine Geistesrichtung sich vorbereiten sehen, die dann in dem frühen Tangwerk der Tooindokwannon (Tafel 130) zum erstenmal sich prinzipiell

[1] Das Loch in der Sockelplatte (Tafel 61 b) zeigt, daß wir uns einen der Kokuzo (Tafel 39) ähnlichen Nimbus zu denken haben.

[2] Vergleiche Tafel 39.

ausdrückt. Gleichzeitig erkennen wir, daß die Ausdrucksmöglichkeiten des reinen Suikostiles auch solchen Ideen nachzukommen imstande sind, die von der inneren Linie nur abstrahierender Vorstellungen bereits abweichen. An Stelle der sensitiven und nervösen Formgebung der übrigen Kleinplastiken ist größere Sicherheit und eine bewußtere Energie der Formgebung getreten. Ob diese Unterschiede in lokalen Schulverhältnissen des Heimatlandes begründet liegen, ist nicht zu entscheiden. Aber wir müssen ja immer die Vielfältigkeit der Entstehungsmöglichkeiten im Auge behalten, da die vorliegende Sammlung von Werken bis zu einem gewissen Grade nur zufällig entstanden ist und sich aus verschiedensten Arbeiten zusammensetzt. Die entwickelte Tiefengliederung, der plastische Reichtum der Oberfläche und die Differenzierung der Haltung lassen die Kwanchinjifigur als ein Produkt aus dem Ende dieser Periode erscheinen. Auch der inhaltliche Ausdruck widerspricht, wie wir sahen, den älteren Figuren. Die Vermischung mit Formen, die auf den Torikreis sich zurückführen lassen, entspricht den tatsächlichen Verhältnissen der späteren Suikozeit[1]. Möglich wäre allerdings auch eine Ableitung in umgekehrter Richtung; wir müßten dann die Jumedonokwannon (Tafel 15) als Ausgangspunkt und die Kwanchinjifigur als ein Mittelglied zur Kokuzo (Tafel 38) ansehen. Diese Annahme aber widerspricht den Entwicklungstatsachen und ließe sich nur aufrechterhalten, wenn man die prinzipiellen Verschiedenheiten zwischen dem chinesischen Toristil und dem koreanischen außer acht läßt. Die beiden Figuren stehen aber in keinem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang. Die reife Durchbildung der Einzelheiten bei der Kwanchinjikwannon schließt eine frühe Entstehung aus; das Verhältnis von Kopf-, Brust- und Armpartie stellt — um ein Beispiel herauszugreifen — einen so reif organisierten Formkomplex dar (Tafel 60b), wie ihn die Kokuzo (Tafel 39) noch nicht aufzuweisen hat, dessen Entwicklung sich jedoch annähernd verfolgen läßt (Tafel 55b und 58b). Zudem läßt sich für die merkwürdige Behandlung der Seiten auch eine andere Erklärung finden als die der Abhängigkeit von dem Toristil. Die Schräglage des Gehänges setzt die Halbrundung des Rumpfes fort und erweitert so die Vorderfläche in die Seiten hinein; vertieft also auch die plastische Erscheinung; Tafel 60b zeigt die abgeschlossene Schrägansicht, die sich dabei ergibt. Es handelt sich also um dasselbe Bestreben, das auch den vorher behandelten Kleinplastiken zugrunde lag; nur daß hier eine spezielle Lösung vorliegt. Wir können die Figur daher — als eine besondere Weiterbildung der malerisch-plastischen Motive — ans Ende dieser koreanischen Stilphase rücken.

Tafel 62 bis 65. Einer besonderen Entwicklungsschicht gehört auch die aus dem Horinji stammende lebensgroße Holzfigur an. Gegenständlich gleicht sie der großen Kokuzo (Tafel 38), der sie auch ihrem stilistischen Grundtypus nach folgt[2]. Die Rundbildung des Kernes, die besonders in der Rückansicht (Tafel 65) durch die in einer Wellenlinie auslaufenden Falten des Gewandes zum Ausdruck kommt, ist zugleich mit einer volleren Entwicklung der nackten Körperteile entschiedener durchgeführt. Die veränderten Proportionen (Tafel 62), die die Gestalt aus dem Rahmen stilistisch-monumentaler Abstraktion herausheben, richten sich nach natürlichen Maßverhältnissen. Damit tritt an die Stelle des strengen, unwirklichen Aufbaues eine gegenständliche Orientierung, die jedoch ohne formale Konsequenz bleibt, so daß die Gestalt etwas trocken, plump und uneinheitlich wirkt. Der Gegensatz von nackten und bekleideten Teilen hat sich verdeutlicht; ebenso haben alle stofflichen Zutaten gegenüber dem Körper und seiner Gliederung an Selbständigkeit gewonnen. Das Gehänge ist freier um die Gestalt herumgelegt und fällt an den Seiten (Tafel 63) ohne rhythmische Parallelität ab. Am Rücken und an der Brust (Tafel 62, 65) ist es gedreht, so daß die Falten einander

[1] Vergleiche Tafel 111 und die darauf bezüglichen Ausführungen.

[2] Das überreiche Beiwerk der Krone dürfte zum größten Teil nur Zutat sein.

überschneiden. Die Schleife unterhalb der Kniee ist stofflicher empfunden; die Bandstreifen oder Haarsträhne, die vom Kopf aus über die Schultern fallen, bilden einen doppelten Knoten (Tafel 64). Der Gewandschluß an den Füßen endet in einer nach den Seiten zu anwachsenden, welligen Linie; in die Faltenstreifen des Gewandes sind einzelne Linien eingeschnitten, die nicht in Verbindung mit dem durchlaufenden Faltengefüge stehen und in der Masse enden (Tafel 62). Die großen Ohrmuscheln sind geschweift und bereits durchbohrt. Alle diese Einzelheiten der Formgebung heben bei größerer Verdeutlichung der dekorativen Sonderteile das Werk aus dem engen Rahmen des frühen Suikostiles heraus. Nun zeigt die Figur im Schnitt der Linien, in der Technik der Holzbehandlung, sowie in der volleren, weichen Anlage große Übereinstimmung mit dem Jakushi (Tafel 33), der ebenfalls dem Horinji angehört und den wir am Ende der Werke des Toristiles behandelt haben. Was dort bereits gesagt ist, gilt auch für die Kokuzo. Es ist anzunehmen, daß beide Werke einer Lokalschule angehörten, die sich wahrscheinlich während des ganzen 7. Jahrhunderts noch an den Bestand der Suikoelemente hielt, ohne aber diese noch ursprünglich zu erfassen. Gleichzeitig werden Einzelheiten einer neuen Formauffassung aufgenommen, die sich mit den alten, mit der Zeit gelockerten Formen verbinden. Dabei ist der schroffe, stilistische Gegensatz, wie er zwischen der Jumedono (Tafel 15) und der Kokuzo (Tafel 38) im ersten Drittel des Jahrhunderts herrschte, bereits verschwunden und beide Stilarten sind Gemeingut geworden[1]. Unter der Annahme einer solchen Lokalschule klärt sich die stilistische Besonderheit der beiden Horinjiwerke auf. Die späteren Werke werden zeigen, daß die Suikoelemente auch im Rahmen der Kunst der Hakuhozeit teilweise noch kräftig weiterleben. Es bleibt dabei natürlich immer die Frage offen, ob wir es mit einem Übergangswerk, oder mit einer lokalen Tradition zu tun haben. Die Übergangswerke der Taikwazeit haben jedoch wenig Beziehungen zu den beiden Horinjifiguren, so daß wir diese als besondere Lokalwerke ausscheiden können.

Die unter der Gruppe der koreanischen Werke zusammengefaßten Figuren zeigen, ähnlich wie dies bei den Werken der Torischule der Fall war, einen einheitlichen Typus, was auf geringe zeitliche und lokale Unterschiede hinweist. Es ließen sich dem — leider namenlosen — Hauptwerk der Kokuzo einige Kleinplastiken angliedern, unter denen sich etwa die Figur Tafel 55 mit Figur Tafel 58 und auf der anderen Seite Figur Tafel 56 mit Figur Abb. 9 zusammenstellen lassen. Die Kokuzo des Horinji machte wahrscheinlich, daß diese Richtung als lokale Schule auch über die Suikozeit hinaus noch bestanden haben mag. Dabei ist aber diese Richtung nicht mit den besprochenen Werken erschöpft; nur stellt sie sich uns in ihrer Weiterentwicklung unter anderen Gesichtspunkten dar; wir müssen aber schon an dieser Stelle vorwegnehmen, daß sie unter Vermischung mit den übrigen gleichzeitigen Strömungen der frühen Suikozeit die Hauptgrundlage bildet für den reifen Suikostil aus dem zweiten Drittel des 7. Jahrhunderts. Diese Arbeiten, die wir im 4. Kapitel zusammenstellen, können als die Weiterbildungen der frühen koreanischen Figuren angesehen werden.

In der monumentalen Gestaltung trat im Gegensatz zur Torischule an Stelle der architektonischen Massengliederung eine mehr rhythmische Gruppierung der Teile, die zu unmittelbarer Durchbildung der Gestaltprobleme Anlaß gibt. Besonders die ganz auf intime Wirkung gestellten Kleinplastiken gelangten durch freieren Gestus und durch malerische Belebung der Oberflächen zu einer Lockerung der Masse. Mit der Gewinnung einer reicheren Skala von Tönen und Reflexen verbindet sich die wachsende Vorliebe für Ornamentierung und für gegenständliche Bereicherung. Es sind grundlegende Formelemente und Motive, die hier ausgebildet sind und die für die späteren Epochen die Vorbilder abgeben, während die Formauffassung des Tori immer mehr

[1] Vergleiche das bei der Kwanchinjifigur Gesagte.

in den Hintergrund tritt. An neuen Motiven traten uns an diesen Werken der nackte Oberkörper, das reiche durchlaufende Schmuckwerk der Bänder, Ketten und Rosetten, das getrennte Gehänge und das kimonoartige Gewand entgegen; dazu kommen die geteilten Sockel mit breiten Blättern, die geschweiften Ohren, die welligen Haarsträhne und der Kopfschmuck. Im Vordergrund des stilistischen Interesses stehen die malerische Behandlung der Oberflächen, die plastische Verselbständigung der freistehenden Einzelgestalt, Durchmodellierung der nackten Teile, besonders des Gesichtes und die rhythmische Entfaltung des Gestus. Die Masse ist reicher gegliedert und aufgelockert und die Gestalt hat an Raum gewonnen. Aber nirgends greifen die Formmittel, wenn man von der Kokuzo des Horinji absieht, über den Rahmen des reinen Suikostiles hinaus. Trotz der Kernbildung bleiben die Gesetze der Frontalität mit ihren beigeordneten Seitenansichten in Geltung. Die Masse ist immer neutral und unbewegt; alle Bewegung beschränkt sich auf den Gestus der Arme, auf die Haltung des Kopfes und auf die Lagerung der freien Stoffteile; diese Bewegungen werden aber nicht auf den Körper zurückgeführt oder aus ihm abgeleitet, sondern verharren in sich selbst. Der äußere Umriß bleibt gebunden, gleichförmig und wird nirgends zerrissen. Die Masse ist wohl offener gegliedert, bleibt aber als solche verdichtet. Die Partien der Beine und Füße, des Gewandes und des Sockels bilden — wie bei den Toriwerken — eine geschlossene Einheit. Die Linien, die an Charakterisierungskraft und Phantasie zwar gewonnen haben, negieren jede stoffliche Eigenbedeutung. Überschneidungen und Drehung der Falten werden im allgemeinen vermieden. Im übrigen herrscht eine gewisse Neigung, die in der Torischule charakteristischen scharfen Winkel und harten Brüche abzuflachen und auszurunden. Auch das Volumen der Gestalten wird voller und innerhalb der Figur gern gewechselt. Der Empfindungsgehalt, der trotz mannigfacher Variationen sich in den Figuren gleich bleibt und ihnen eine gemeinsame geistige Atmosphäre verleiht, beruht auf einer starken Verinnerlichung, die sich sowohl als Ernst und Schwermut (Tafel 37) als auch Verträumtheit, Güte und Zartheit (Tafel 56) kund gibt; dabei nehmen die Gestalten leicht einen mädchenhaften Ausdruck an. Gerade die Innigkeit der Empfindung ist es, die so charakteristisch für den Ausdruck dieser Gestalten ist. Nur die Kwanchinjifigur entbehrte, wie wir sahen, der sensitiven Zurückhaltung des Ausdrucks. Man könnte den Ausdrucksunterschied zu den Toriwerken auch so umschreiben, daß dort immer irgendwie der Eindruck der unorganischen, monumentalen Daseinskraft unbeweglicher Bergmassen hervorgerufen wird, hier aber in den Bildeindruck die Erinnerung an die unergründlich verwachsene Bewegtheit von Bäumen hereinspielt. In diesen Kleinfiguren liegt immer ein Teil der großen Weltliebe verschlossen. Die Einheitlichkeit im Ausdruck und in der Anwendung der stilistischen Mittel und Motive, die allen diesen Figuren zugrunde liegt, berechtigt zu der Annahme eines besonderen Lokal- oder Schulzusammenhanges. So verschieden auch der Ausdrucksgehalt der Werke der beiden bisher besprochenen Gruppen ist, so stehen doch beide prinzipiell auf derselben Basis künstlerischer Vorstellung und Gestaltung. Die beiden Gruppen sind nicht zeitlich, sondern nur lokal geschieden und die Bezeichnung der letzteren als koreanische Gruppe ermöglicht trotz fehlender Beweise, die Fülle der vorhandenen Werke unter Annäherung an die tatsächlichen Verhältnisse zu orientieren. Im übrigen halte ich die Möglichkeit, daß in Korea selbst noch gültiges Beweismaterial zu finden ist, für nicht so aussichtslos, wie dies im allgemeinen hingestellt wird.

3. Kapitel.

Wir haben es im folgenden mit einer Reihe von Figuren — hauptsächlich Kleinplastiken — zu tun, deren Verschiedenheiten zu den beiden besprochenen Gruppen nicht durch entwicklungsgeschichtliche Gründe allein zu erklären sind. Die Schwierigkeit einer näheren Zuweisung dieser Werke wächst besonders dadurch, daß keine einzige Figur einen Hinweis auf Künstler oder Land besitzt und besondere, durch Inschrift oder Tradition berühmt gewordene Werke, wie die Trinität, Jumedono oder Kokuzo, fehlen. Wie aber schon erwähnt, handelt es sich in vorliegenden Notizen ja vorläufig nur um die Zusammenstellung solcher Werke, deren stilistischer Befund zur Annahme lokaler, zeitlicher oder entwicklungsgeschichtlicher Zusammenhänge berechtigt. Die so gewonnene systematische Einsicht aber wird der weiteren Vergleichsetzung mit außerjapanischem Material und der Klarlegung der einzelnen Komponenten, soweit China, Korea, Indien, Gandhara u. s. w. in Betracht kommen, zweckdienlich sein.

Tafel 66 bis 70. Die Arbeiten dieser Gruppe folgen ihrem formalen Typus nach den koreanischen Figuren, gehen aber in der plastischen Auswertung der stofflichen Motive ungleich weiter; dabei ist der ihnen eigenartige Ausdruck von einer schwerfälligen Intensität, die eher an die Werke der Torischule erinnert. Die Hauptvertreter sind die beiden ehrwürdigen Figurenpaare, die die großen Gestalten des Shaka (Tafel 13) und Amida (Tafel 14) im Kondo des Horyuji begleiten; sie stehen auf den Deckplatten des hölzernen Aufbaues. Es sind schwere Figuren in Vollguß (Tafel 66, 69[1]), gebildet nach dem Prinzip, das die Fläche nicht in die Silhouette überführt, sondern zwischen Rumpf und Gliedern trennt und die Kernmasse einem Rundkörper angleicht. Sie stehen auf runden Sockeln, deren zweireihiger Lotusblattkranz auf einem durchbrochenen Fuß aufsitzt, dessen Rundung mit Rosetten oder Blüten geschmückt ist (Tafel 68, 69). Die Blätter tragen einfache (Tafel 67) oder geteilte Keimblätter (Tafel 69), sind an den Rändern gerauht und liegen schuppenartig übereinander. Der Kelch ist an den Rändern senkrecht schraffiert. Die breiten Füße mit dem schweren, lastenden Gewand bedecken fast die ganze Breite der Basis. Der Rumpf ist gedrungen, massig und unbewegt; die ganze Haltung erinnert an die mühselige Schwerfälligkeit, wie sie schwangeren Frauen wohl eigen ist (Tafel 69 b). Die Arme sind vom Körper getrennt, jedoch sind Schultern und Achseln durch Zutaten verdeckt. Die linke Hand ist schräg nach aufwärts gerichtet; sie segnet. Die Winkelung am Ellenbogen und Handgelenk ist scharf und kantig; der Arm ist zurückgenommen und schließt sich eng an den Blockumriß an. Dadurch erhält der Gestus einen abwehrenden, fast beschwörenden Ausdruck. Der rechte Arm ist abwärts geneigt, doch nicht in jener starren Art wie zum Beispiel bei Figur 56; vielmehr lehnt sich der Unterarm dem schweren Gehänge entgegen, das ihn herunterzudrücken scheint (Tafel 67, 69); die Hand ist zurückgebogen und nach vorn offen. Der runde Kopf lastet schwer auf dem kurzen Hals, der bei Figur 69 durch eine Linie

[1] Die Heiligenscheine fehlen.

an der Kehle geteilt wird. Die sonst übliche Vermittlung zwischen Krone und Schulter ist weniger auffällig gemacht; auch die seitlichen Teile der Krone sind nicht nach vorne gedreht. Dadurch wird der Kopf dem Körper gegenüber verselbständigt und dringt auf Steigerung des physiognomischen Ausdruckes des Gesichtes. So unterscheiden die beiden Figuren sich fast nur durch ihre Gesichter. In Figur 66 sind die Gesichtsteile weicher gebildet, vor allem die Nase; die Linie, die vom Nasenrücken in die Augenbrauen übergeht, wird erst in den Augenhöhlen scharf und kantig. Auffallend sind die tiefen Mundwinkel, die durch die herabgezogene breite Oberlippe gebildet werden. Bei Figur 69 überrascht die Kennzeichnung der Augenlider; während sonst das erhöhte Lid nur einen schmalen Augenstreifen stehen läßt, wird hier die Pupille durch eine flüchtig gezeichnete Linie auch nach unten abgegrenzt und in das offene Augenrund selbst eine weitere Linie eingeritzt (Tafel 70). Ihr Gesichtsausdruck hat an Stelle der seherischen Verträumtheit einen grüblerisch-leidvollen Zug erhalten, der durchaus zu dem schweren Ernst ihrer Haltung paßt. Die Haare sind oberhalb der Stirn in schräge Strähne gelegt, die sich, in stärkerem Maße bei Figur 66, in den Ecken abrunden und sich über die großen Ohren legen. Sie fallen dann in langen zackigen Strähnen auf die Schulter herunter, wo sie von einer Bandschleife bedeckt werden (Tafel 70). Das Stirnband trägt in der Mitte eine stehende, beziehungsweise sitzende Figur (Tafel 66, 69); bei Figur 69 ist das Ohrläppchen eingekerbt und geht in die Backe über (Tafel 70); die Ohrmuscheln sind, wie das Gesicht, scharf geschnitten. Ein besonderer Nachdruck liegt auf der Gestaltung aller stofflichen Zutaten. Das Gewand, das von den Hüften unter einem Schurzgürtel herabfällt, umschließt eng den Körper. Die Falten zwischen den Beinen sind so gelegt, als ob der Rock wie ein Kimono vorn übergeschlagen wäre (Tafel 66, 69). Die Abschlußlinie an den Füßen setzt sich an den Seiten in senkrechte Falten fort, ohne aber die Tiefendimension besonders darzulegen (Tafel 67). Den Stoffenden entlang laufen gestanzte Punktreihen. Das mächtige Gehänge überschneidet sich nicht zentral, sondern verläuft, wie bei Figur Tafel 56, indem die beiden Streifen nebeneinander liegen, von der rechten Schulter über den linken Unterarm und umgekehrt. Auf den Schultern bildet es einen breitgefälteten Kragen, der um den Nacken liegt (Tafel 68, 70). Auf den Achseln sind die Falten flach und breit; in der Überschneidung aber bleibt ein mittlerer Teil stehen, der stumpfwinkelig geschnitten ist (Tafel 66). Dabei ist der Verlauf der Linien unregelmäßig und lebhaft. An der Stelle, wo das Gehänge nach dem rechten Arm überläuft, ist es in sich gedreht, so daß die obengelegenen Stoffteile jetzt unten liegen. Von den Armen abwärts fällt es in unregelmäßiger Schichtung ab; die rückwärtigen Teile enden halbwegs in einer freihängenden Zacke, während die übrigen Falten auf den Sockel fallen, wo sie zusammenfließend noch einmal verkantet sind, um dann in breiter Fältelung über die Lotusblattreihen herunterzugleiten (Tafel 67). Über Kleid und Gehänge ist außerdem noch ein langes Schmuckband gelegt; zwei Bänder, die von der Halskrause herunterfallen, werden in mächtiger Schleife zusammengefaßt und laufen bis unterhalb der Kniee wieder auseinander, von wo aus sie nach rückwärts umbiegen; im Kreuz werden sie durch eine Rosette zusammengefaßt (Tafel 68). Von den anderen Rosetten an den Schultern, den Knieen und der Brust hängt jeweils ein Kettenband mit einem Anhänger von der Form einer Knospe herab (Tafel 66, 67). Auffällig ist das Band, das über den rechten Oberarm nach außen gleitet (Tafel 67, 69). All diese formalen Einzelheiten stehen in einem seltsamen Zusammenspiel, das trotz der mannigfachen Widersprüche und trotz einer gewissen technischen Unbeholfenheit von stärkster Ausdruckskraft ist. Auf der einen Seite der schwere, blockhafte Körper, die strenge, gedankenvolle Haltung, die Gleichförmigkeit des Aufbaues und die Unbewegtheit des Ausdruckes, der ernst und leidvoll ist, — auf der anderen Seite die Überhäufung mit Beiwerk, vielfache stoffliche Überlagerungen, die plastische Beweglichkeit des Ge-

hänges und unregelmäßige Linienführung. Wie unruhig und voll scheinbarer Zufälle ist der Ablauf des Umrisses von rechter Schulter, Arm, Hand und Gehänge (Tafel 69a), im Gegensatz zu der schweren, ruhigen Kernmasse.

Es ergibt sich nunmehr die Frage, wie dies Doppelspiel zu erklären ist und in welchem Zusammenhang diese merkwürdige Formgebung mit der der bisher behandelten Werke steht. Die Übereinstimmung mit Stilmomenten der Torischule beruht auf der Gesichtsbildung, der Handstellung, der Breitform der Füße, der blockartigen Verdichtung der Körpermasse, dem engen Zusammenschluß von Sockel und Gestalt, der unräumlichen Gebundenheit des Aufbaus, dem harten Faltenschnitt, der Ornamentierung der Säume und der Schwerfälligkeit des Ausdrucks. Der Formauffassung der Torischule widerspricht aber die gestaltliche Gliederung, die Kernbildung und Autlösung der geschlossenen Masse zu einem freien Körper. Diese letzteren Momente weisen auf die koreanischen Werke hin, ebenso wie die freiere Modellierung der nackten Teile, besonders der Hände, die plastische Auflagerung des Schmuckwerkes, die Belebung der Körperform und die unflächige Tiefengliederung. Entwicklungsgeschichtlich aber lassen sich diese Stilmomente nicht auf die koreanischen Werke zurückführen; die Auffassung und die Behandlung sind bei beiden Gruppen vollkommen verschieden; es fehlt vor allem die bei der Kokuzo (Tafel 38) so entscheidende Rückwirkung des freien Holzstiles. Wenn wir nun auf den Begriff der Versachlichung sowohl der körperlichen als auch der stofflichen Elemente zurückgreifen, so tritt uns in der Formgebung dieser Gestalten eine vollkommen neue Auffassung entgegen. Die Kernmasse ist weder einer Säule (Tafel 38), noch einer Wand oder Blockschicht (Tafel 1, 15) angeglichen, sondern greift irgendwie auf einen gegenständlich körperlichen Befund zurück. Am deutlichsten drückt sich diese Körperhaftigkeit in der Schwellung des Leibes aus, dringt aber auch in vielen Einzelheiten durch, so in den Faltenlinien des Halses, der Bildung der Augen und des Handballens. Ähnlich ist die Verschiedenheit in der Bildung der Seitenteile: weder die rhythmische Gliederung der Kokuzo (Tafel 38), noch die Umrißbetonung wie bei der Jumedono (Tafel 15) ist maßgebend, sondern auch hier wirkt die Eigenwilligkeit der natürlichen Bewegung entscheidend auf die Form ein. Dasselbe gilt von der Behandlung des sehr reichen, stofflichen Beiwerks. Das Gewand ist zwar noch eng an die Blockmasse gebunden, das Gehänge aber und die Schmuckketten sind fast übertrieben aufgelagert; dabei verliert das Liniengefüge der Falten den rein ornamentalen Charakter zugunsten des real-stofflichen Ausdrucks. Die Lagerung wird gegenständlich motiviert; Überlagerungen und Faltendrehungen treten auf. Der einheitliche Gesamtverlauf wird durch willkürliche Abweichungen unterbrochen. Auffallend ist die starke Betonung der Rundführung. Dieses Schmuckwerk hat also ganz andere Bedeutung als bei den koreanischen Figuren, wo es der malerischen Steigerung der Oberfläche diente. Entsprechend der reichen Tiefengliederung der Gestalt steht auch ihr plastisch gegenständlicher Gehalt im Vordergrund. Wir stoßen somit hier auf ganz überraschende Tendenzen, die sich im Verhältnis zu den früheren Werken geradezu als naturalistisch und barock bezeichnen lassen; um so auffälliger und merkwürdiger sind dabei die Originalität der archaisch empfundenen Teile und der schwerfällige Ernst der Arbeit. Diese Figuren tragen trotz aller Beimischung so schwer an den typischen Qualitäten des frühen Stiles, daß wir sie nicht als Vertreter eines späteren Mischstiles ansehen können. Die Abweichungen treten so unvermittelt neben die archaischen Formen, sind so widerspruchsvoll im Rahmen der archaischen Gesetzgebung entwickelt, daß wir sie nicht aus diesen ableiten können; ebensowenig aber dürfen wir ihrer wahren Bedeutung so weit folgen, daß wir sie als Ausdruck eines veränderten Bewußtseinszustandes werten. Im Hinblick auf den formalen Zusammenhang, in dem diese neuen Tendenzen auftreten, dürfen wir ihren naturalistischen Charakter nicht auf einen beobachtungsgemäßen Naturzusammenhan zurück-

führen, sondern müssen sie als Wirkungen eines fremden Vorbildes ansehen. Diese neu auftretenden Formen stellen sich als übernommene Fremdkörper dar. Wir hatten bereits die Ähnlichkeit einzelner Stilmomente mit solchen der Torischule erwähnt; Übereinstimmungen, die viel weiter reichten als bei den koreanischen Werken. Der Grund liegt in derselben Voraussetzung, nämlich der einer Entwicklung aus dem reliefmäßigen Steinstil, was auch durch die Art der Bronzebehandlung bestätigt wird. Die Übereinstimmung mit den chinesischen Felsskulpturen geht in diesem Falle noch weiter als bei den Toriwerken. In ähnlichem Maße wie hier kommen auch in den Felsskulpturen diese Unstimmigkeiten zwischen einer streng gebundenen Bildform und stofflicher Realität[1], zwischen sachlicher Bildmasse und körperlicher Bewegung vor; dieselben rundgeführten und plastisch betonten Schmuckmotive lassen sich finden; auch im Ausdruck und in der merkwürdig bewegten Tiefengliederung herrschen weitgehende Übereinstimmungen. Der Grund für diese Unstimmigkeiten ist in diesem Falle tatsächlich darin zu suchen, daß fremde Vorbilder hier in einem Maße einwirken, daß die selbständig künstlerische Umsetzung und Verarbeitung nicht gleichen Schritt hält. Nun sind aber diese Felsskulpturen zum größten Teil ja nur handwerkliche Massenarbeiten, so daß wir, wie der selbständig reife Toristil beweist, diese unreife Abhängigkeit nicht verallgemeinern dürfen. Auf die Rückleitung der Fremdmotive, die in gleicher Weise in den Felsskulpturen wie in den Begleitfiguren des Horyuji wiederkehren, muß ich hier leider verzichten; jedoch genügt an dieser Stelle der Hinweis, daß die naturalistisch-barocke Tendenz dieser Fremdmotive ganz dem Milieu und dem Geist des Gandhara-kreises entspricht. An eine direkte Nachwirkung ist dabei allerdings nicht zu denken, wir müssen vielmehr annehmen, daß diese alten Motive sich, wie die Werke der Höhlengrotten einerseits und der Toririchtung anderseits darlegen, in provinziellem oder handwerklichem Zusammenhang konserviert haben. Wir müssen also neben dem selbständig chinesischen Stil der Toriwerke eine weitere chinesische Strömung in Anrechnung bringen, deren charakteristische Merkmale einmal auf ältere Vorbilder hinweisen, anderseits in einer bedeutungsvollen Art auf den frühen Tangstil vorbereiten. Der mächtige Impuls, der mit diesem späteren Stil einsetzt, wurzelt also gewissermaßen latent bereits in dieser älteren Richtung; ob hier bereits eine aktive Einflußwelle sich geltend macht, ist, solange die Komponenten für den Tangstil nicht näher klargelegt sind, nicht mit Sicherheit zu entscheiden.

Wie die Toriwerke, so gehen also auch die Begleitfiguren auf den chinesischen Frühstil zurück; darin liegen die Übereinstimmungen begründet. Auch hier handelt es sich um die Verselbständigung der Bildform, die aber nicht zur Verdichtung der Masse und architektonischen Gliederung führt, sondern im Sinne rundplastischer Körperlichkeit aufgefaßt wird. Dabei entfernt sich das Formresultat bei Tori immer entschiedener von dem Vorbild, das die Nordweyplastik liefert, während in den Figuren, die sich den beiden Begleitfiguren des Horyuji angliedern lassen, die mannigfaltigen Formbeziehungen zur Weykunst aufrechterhalten bleiben, besonders zu denjenigen Formmotiven, die zu dem späteren Stil einer freien Gestaltauffassung hinüberleiten. Bei dieser dritten Gruppe von Werken, die wir zeitlich den Tori- und den koreanischen Werken an die Seite setzen, handelt es sich aber um keinen einheitlichen Typus; es fehlt das verbindende Element, das sich aus einer engen Schulgemeinschaft oder lokalen Zusammengehörigkeit ergibt. Es ist mehr eine Fiktion, die Feststellung einer gewissen Strömung, der sie ihren Zusammenschluß verdanken. Wir konnten zwar im Anschluß an die beiden Begleitfiguren feststellen, daß diese Richtung sich im Gebiete der Nordwey- und Suikunst konsolidiert hat, haben aber vorläufig über Ursache und Ausbreitung keine Anhaltspunkte. Das Gemeinsame ist darin zu suchen, daß neue Formmotive, die sich

[1] Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Tafel 288, 299, 346.

auf die Gewinnung räumlicher Tiere, Belebung der stofflichen Teile, plastische Steigerung der Dekoration und allmähliche Ergründung der Körperform beziehen, im Rahmen der alten Formbehandlung zur Anwendung gelangen, kooptiert werden und nicht aus dem alten Formbestand, wie ihn die Torischule verkörpert, abgeleitet werden können. So bleibt diesen Figuren eine gewisse Ungleichheit innerhalb ihrer Formgebung zu eigen, die uns zu der Bezeichnung als „Mischstil“ Veranlassung gibt. Die Unsicherheit, die in der Anwendung der neuen Formmotive herrscht, ist aber von der, wie sie Schülerarbeiten aufweisen, zu unterscheiden und liegt in den inneren Schwierigkeiten, ein überwältigendes Vorbild dem eigenen Formbestand anzupassen, begründet.

Tafel 71 bis 73. Es bleibt noch übrig, der Begleitfigur des Amida, die als Gegenstück der eingangs besprochenen Figuren aufgestellt ist, den ihr zukommenden Platz anzuweisen. Leider ist gerade dieser Figur die Ehre zu teil geworden, von Fenelossa als Beleg für „westliche Einflüsse“ abgebildet zu werden. Es handelt sich aber, wie bei der Amidafigur (Tafel 14), um eine viel spätere Nachbildung. Auch hier sind alte Motive nachgeahmt und eine gewisse Verdichtung der Grundmasse erstrebt; auch die Dekoration der Originalfiguren ist getreulich wiederholt. Aber im Ausdruck hat die Figur nichts mehr mit jenen gemein: An Stelle des mächtigen Ernstes und der gedrungenen schweren Haltung, ein leeres und geziertes Gebaren; statt der schweren Bronze eine leichte Lackfigur. Besonders in den Gliedmaßen kann der Kopist seine eigene Zeit nicht verleugnen: die gewölbten Zehen an den Füßen, die kleinen Hände mit den spitzen, gespreizten Fingern, die durchbrochenen Ohrläppchen und die schematische Eleganz des Gesichtes, die vor allem im Profil zum Ausdruck kommt (Tafel 72). Dazu kommt die Übertreibung in der plastischen Behandlung des Gehänges, das sich in unruhige, kapriziöse Drehungen auflöst. Der Vergleich der Rückansichten auf Tafel 68 und 73 zeigt die Auflösung des geschlossenen Umrisses und die übertrieben stoffliche Auffassung der Gewandung; so legen sich an den Schultern und im Kreuz weiche und bauschig-unregelmäßige Falten zwischen die nachgeahmt strengen Linien. Die Figur wird zur selben Zeit ergänzt worden sein wie der Amida.

Tafel 74. Die Kwannon aus der Serie der 48 Kleinplastiken wiederholt typische Merkmale der eben besprochenen Figuren: die Form der Lotusblätter, die schwere Bindung des Unterkörpers durch das Gewand, das vorn schließt, die gebundene Haltung der Arme, den großen Kopf und das Schema der Dekoration. Auch Einzelheiten, die auf Verwandtschaft mit den Begleitfiguren im Kondo des Horyuji schließen lassen, fehlen nicht: so die kurze Nase mit den mächtigen Augenbrauen, die eingezeichneten Augenlinien, die Haare, die in Strähnen sich über das Ohr legen, das doppelte Stirnband, die ornamentierten Säume der Falten, die quadratisch flachen Füße. Auch hier ist im Gegensatz zur Unbeweglichkeit des Gestaltlichen das freie Gehänge durch Windungen plastisch belebt. In der Führung des Gehänges, das nicht wie sonst um den Nacken geschlungen ist und den Rumpf diagonal überquert, sondern lediglich über die Unterarme gelegt ist, zwischen denen es in tiefem Bogen herabhängt, macht sich die größere Freiheit des Arrangements geltend; diese Art der Lagerung erfordert bereits eine größere Lösung zwischen Körper und Zutaten. Auch die Schmuckbänder wirken reicher und auffälliger; sie fallen vom Stirnband der Krone herab, umschlingen den ganzen Körper und sind durch ihre Punktierung klar vom Körpergrund distanziert, bilden so besondere plastische Einheiten. Die beiden Rosetten an der Brust und am Leib sind durch Ketten verbunden. Der Körper hat durch freiere Massenverteilung an vegetabiler Lebendigkeit gewonnen. Ein welliger Umriß, ähnlich wie bei der Figur Tafel 60, löst den rechtwinklig starren Block auf; Brust und Leib sind schmächtig und zart, in seltsamem Gegensatz zu den schweren Füßen und dem großen Kopf. Zugleich wird der Unterschied von bekleideten und nackten Teilen stark hervorgehoben,

nicht nur malerisch, sondern auch plastisch durch die enge Einziehung der Kernmasse; während der Linienschnitt der Falten scharf und brüchig bleibt, sind die nackten Teile weich durchmodelliert. Diese Gegenüberstellung von Nackt und Bekleidet verstärkt den Ausdruck der Körperhaftigkeit der Gestalt. Wir stoßen also auch hier auf das Bestreben, die Bildform dadurch zu beleben, daß die stofflichen Einzelheiten zu plastischen Momenten gesteigert werden und die Rumpfmasse zu einer Körpermasse erweitert wird. Die Basis des archaischen Stiles wird dadurch nicht verschoben, denn der Körper selbst tritt nicht als kubische Kraft in Erscheinung. Der Eindruck einer reicheren Körperlichkeit beruht lediglich auf Kontrastwirkung; man fühlt, daß die Gestalt noch von außen her aus dem Block herausgeschnitten, nicht aber von innen her plastisch gedacht ist. Der reine Hakuhostil hat dann dieses Motiv zum Problem von Körper und Stoff erweitert.

Tafel 75 bis 76. Als nah verwandt mit dieser Kwannon erscheint die kleine, sitzende Nyoirin der kaiserlichen Sammlung. Sie zeigt dieselbe Behandlung der nackten Teile: der Leib ist schmal und zart, die Arme lösen sich unmittelbar aus den Schultern, wobei die Achsel nicht verdeckt wird. Es sind dieselben mädchenhaft runden Arme mit dünnen Handgelenken. Das Rückgrat ist durch Vertiefung angedeutet; die Füße mit den langen Zehen aber sind breit und flach. Das große Gesicht wiederholt die seltsame Linie, die von der kurzen, kantigen Nase in die hohen, breiten Augenbrauen übergeht; der Mund wirkt wie geöffnet. Das Gewand zeigt dieselbe Einfassung mit ornamentierten Rändern; ebenso gleichen die Lotusblätter einander. Auch das Gefühl für eine ausgeglichene Rhythmik der Gliederung und die Liebe für den Schmelz der Oberfläche liegt beiden Figuren zugrunde. In der Nyoirin aber kommen diese Qualitäten auf Grund der größeren formalen Möglichkeiten noch reicher zur Geltung. Der Unterschied von bekleideten und nackten Teilen ist ein wesentlicher Bestandteil der Komposition geworden. Man muß auf die alten Darstellungen (Tafel 29 bis 32) zurückgreifen, um die veränderte Grundstimmung, die in dieser Statuette zum Ausdruck kommt, zu erfassen. An Stelle des geschichteten Blockes ist ein gleichmäßiges Rund getreten, wobei Körper, Gewand und Sockel nicht mehr als ununterschiedene Stoffmasse behandelt sind. Dabei hat das Gewand als solches an Ausdruck gewonnen, gleichzeitig aber auch der Körper an übergeordneter Selbständigkeit. Der runde Sockel ist wie ein Kelch eingebettet in einem vorspringenden Lotusblattkranz. Die Decke, die vom Sitz herunterfällt, läßt den unteren kreisrunden Sockelteil sichtbar, der mit eingravierten Zeichnungen geschmückt ist. In der Rückansicht (Tafel 76) sieht man, daß der Sockel oben abgebunden ist; die punktierten Faltenstege an dem kissenartigen Aufbau gleichen den Rockfalten bei der Figur 74. Der linke Fuß hängt frei herunter, aber höher als das Ende des Überwurfes; dadurch bauscht sich die Decke am linken Bein auf und wirft Falten, die in der Mitte gesprengt sind. Der architektonische Charakter, den dieser Teil in den früheren Darstellungen besaß, geht dabei zugunsten stofflich reicherer Wirkung verloren; dasselbe gilt von der Gewandlage am rechten Bein, wo die Falten in wenigen klaren Linien der Form des erhobenen Beines folgen. In der Art, wie das Gewand weich über den Überwurf gebreitet ist und in Wiederholung der unteren Falten nach rechts der Rundung des Sockels folgt, spricht sich das veränderte Stilempfinden bereits mit großer Sicherheit aus. Die Bindung in ein ruhiges, gleichmäßig klares Faltengefüge ist nicht mehr auf Kosten der stofflichen Charakterisierung gewonnen; das prächtige Gewand ist nicht mehr bloßer Vorwurf für die Gliederung der Masse, sondern wird als selbständiges Glied getrennt entwickelt. Gleichzeitig verlieren die einzelnen Körperteile die gewaltsame Spannung, die sie dem Rahmen der Komposition unterordnet, und folgen mehr ihrer organischen Individualität. Das Kompositionsschema der Toriwerke bediente sich ausschließlich der Flächen, die sie blockmäßig schichtete und möglichst

wenig verdeckte; so wird in den Figuren 29 und 31 das erhobene Bein tier gelegt, wodurch der Schoß sichtbar bleibt. Hier aber liegt das rechte Bein hoch, so daß die untere Schoßpartie verdeckt ist und der Leib sich aus der Tiefe her entwickeln kann. Die Brust dringt wieder nach vorn, so daß der Rücken sich leise krümmt. Der rechte Arm ist gegen den großen Kopf gelehnt, dessen etwas stumpfe Nachdenklichkeit im Ausdruck in merkwürdigem Gegensatz zu der lieblichen Pracht des Gesamtaufbaues steht. Es ist aber möglich, daß die harten Linien, die so auffällig das Augenrund durchschneiden, eine spätere Zutat sind; jedenfalls wirken sie innerhalb der ganzen Formgebung durchaus als Fremdkörper. Auch das Loch an der Stirn scheint erst hinterher angebracht zu sein. Die Krone besteht nur aus gleichmäßig hohen ornamentalen Aufsätzen; die Haare fallen in einem dichten Strähn über die Schultern und enden in einem doppelten Schnörkel. Die äußeren Zutaten sind sehr spärlich; nur eine doppelte Kette bedeckt die Brust. Im übrigen sind die nackten Teile als solche durch weiche Modellierung und die Gewandung durch das Aufbauchen der Falten aus der Masse in ihrer stofflichen Oberflächenwirkung gesteigert. Trotz der Abänderung der Anlage von Block- zur Rundform, die der Figur körperliche Tiefe gibt, ist der frontale Abschluß nicht aufgegeben worden. Der Umriß, in dem die Gestalt zur Entwicklung kommt, ist streng geschlossen und der Form einer Pyramide angepaßt; vom runden Sockel verengt die Masse sich aufwärts bis zum runden Kopf, indem sich die Körperteile dieser Staffelung anpassen. Der schmale Leib aber faßt die Masse der unteren Teile in sich nach innen eng zusammen und läßt sie kelchartig wieder nach oben sich ausbreiten. Trotz Absonderung dieser geschlossenen Vorderansicht bilden die Seiten bereits eine Summe zusammenhängender Detailansichten, die die Masse in ihrer Entwicklung von hinten nach vorn zeigen. So spricht sich in dieser Statuette das neue Empfinden, das in den anderen Werken sich mehr auf die Nebenformen beschränkte, bereits einheitlich durch das Prinzip ihrer Anlage aus. Der Vergleich mit Figur Tafel 29 veranschaulicht die Gegensätzlichkeit der Richtungen, denen diese beiden Figuren angehören. Körper- und Gewandbehandlung greifen auf ihre Realitätsverschiedenheiten zurück; der Oberkörper ist in klarer Nacktheit gegeben und die Gewandteile als faltige Stofflichkeit. Wechselwirkungen aber bestehen noch nicht; alle natürlichen Bedingtheiten unterliegen der bildmäßigen Einordnung; die Charakterisierung der Stofflichkeit geht nie weiter, als zur Steigerung des plastischen Bildausdruckes notwendig ist; irgendwelche imitative Absichten liegen vollkommen fern. Die entwickelte Rundanlage rückt die Statuette bereits in die Nähe der Chugujikwannon (Tafel 111), die der ausgehenden Suikoepoche angehört. Die Ähnlichkeit mit Figur Tafel 74 ist trotz der reiferen Durchbildung so groß, daß man die beiden Figuren ein und derselben Hand zuweisen möchte.

Abbildung 10. Eine vergröberte Replik dieser Figur stellt die Statuette Abb. 10 dar; der Vergleich dieser beiden Figuren läßt den Unterschied von Meister- und Schülerarbeit deutlich erkennen. Das Formganze ist im einzelnen ziemlich getreulich wiederholt, aber gerade das Motiv des schmalen nackten Leibes ist in seiner malerischen und kompositionellen Bedeutung weder ausgewertet noch verstanden.

Abbildung 11. Als Ergänzung sei hier die Nyoirin Abb. 11 angeführt, die insofern eine Sonderstellung einnimmt, als sie einen rechtwinkligen Sockel zeigt. Auch hier entwickelt sich der nackte Leib mit den hohen Schultern als schmaler Schaft aus der unteren Masse. Aber die rechtwinklige Lagerung der Beine zerschneidet den allseitigrhythmischen Zusammenhang des Aufbaues. Die Figur scheint entschieden älter zu sein als die Kwannon Tafel 74. Das unter dem rechten Bein abfließende Gewand ist nach Art der Torischule versteift und nicht über den Sockel hin auseinandergefaltet. Die Falten verlaufen hier nicht in Richtung des übergeschlagenen Beines, sondern senkrecht, in leichter Neigung nach dem Fuß hin. Im übrigen wirken auch hier die Stoffteile

klarer in ihrer Gegenständlichkeit; so setzt sich der glatte Sockelgrund wirkungsvoll gegen die spitzen, großen Falten des Überhanges ab, während das linke Bein von innen her gegen das Gewand anzudrängen scheint. Die reife Gestalt der Figur Tafel 74 läßt sich wohl aus dieser unbeholfenen Statuette stilistisch ableiten, nicht aber aus den entsprechenden Werken der Torischule, die von ganz anderen Grundanschauungen ausgehen. Die Nyoirin (Tafel 31) zeigt, wie auf dieser alten Basis eine freiere Form gefunden wurde; und diese Formulierung bestätigt, daß hier zwei Formanschauungen sich gegenüberstehen, die unabhängig voneinander sich entwickelten und zu Ergebnissen gelangten, die wohl dem Gehalt ihrer prinzipiellen Gesinnung nach sich gleichen, aber nicht in der Sprache ihrer Formgebung.

Tafel 77. Im Anschluß an diese Werke wirkt auch die seltsame, stehende Gestalt der kaiserlichen Sammlung nicht mehr befremdend. Die ikonographische Bestimmung stößt auf Schwierigkeiten; die linke Hand ist derart nach oben gedreht, als ob sie eine Büchse wie ein Jakushi tragen würde, während die rechte Hand segnet. Das Urna fehlt und der Heiligenschein trägt eine merkwürdige Einzeichnung von sechs musizierenden Figuren, wie sie ähnlich die Baldachine im Kondo des Horyuji (Tafel 10) tragen. In der Spitze des Nimbus ist ein Thron mit Lotuskranz zu erkennen[1]; leider ist aber der obere Teil abgebrochen. Die Deckplatte des viereckigen Sockels, auf dem die Gestalt steht, ist mit einem Tuch bedeckt, dessen umsäumte Ränder in den vier Ecken sich gleichmäßig falten. In der erhöhten Mitte schiebt sich das Tuch in mehrere freie, rundliche Linienfalten zusammen. Die Figur ist bekleidet mit einem weiten, mantelartigen Gewand, das beide Schultern bedeckt, doch so, daß die eine Gewandhälfte von vorn über die linke Schulter zurückgeschlagen ist, wodurch an der rechten Seite die von der Schulter abwärts fallenden Stoffalten verdeckt werden. Während in der Figur 27 das Gewand symmetrisch gelagert war und dementsprechend nach den Seiten zu in breiten Flächen endete, drückt hier der ganze Faltenverlauf die körperliche Rundung der freistehenden Figur aus. Nirgends wird das Faltengefüge einer Fläche untergeordnet; die Falten kommen vom Rücken her und biegen mit den Seiten wieder nach rückwärts ab. Die scharf abgetreppten, tief geschnittenen Faltenzüge überziehen diagonal den Körper; an der Schulter gehen sie in spitzwinklige Grate über, während sie an der rechten Seite, soweit sie nicht vom Ärmel überdeckt werden, allmählich in die glatte Grundmasse münden. Zwischen ihnen ziehen sich dünne, leicht gewellte Linien hin, die in den Grund eingeritzt sind. Der linke Unterarm hebt den Mantel hoch, so daß die linke Seite offen bleibt. Die Häufung von Stoffteilen, die dadurch entsteht, verstärkt die Tiefenwirkung des Blockes. Auch an den Füßen bleibt die seitliche Fortsetzung der Schlußlinie des Untergewandes sichtbar; die Figur steht nicht mehr wie vor einer Wand, wobei die ganze Last auf den Fußspitzen zu ruhen scheint (vergleiche die Trinitätsfiguren), sondern lastet wie ein freier Block auf dem Sockel. Gehoben wird dieser Eindruck noch durch die Einschnürung der Kernmasse an den Füßen und durch den in der Mitte erhöhten, zentral angelegten Sockel. So sehr das Gewand an freier Lagerung und die Gestalt an blockmäßiger Tiefe gewonnen haben, bleibt trotzdem die alte Frontalität beherrschend; der Umriß wird nur durch die Hände unterbrochen; die Seiten sind nicht unmittelbar in die Gesamtanlage einbezogen, und die Gleichförmigkeit der Gewandlage an den Füßen sowie an den Schultern führt wieder auf den Ausdruck der Symmetrie zurück. Es ist dasselbe Verhältnis wie in den Figuren 66 und 69. Aber auch Übereinstimmungen von Einzelheiten mit jenen Arbeiten fehlen nicht; so die Zehen, die rundlich offene Hand, die herabgezogene Oberlippe, die vertieften Mundwinkel und die Ohrlappen, die in die Backen schräg übergehen. Das weiche, volle Gesicht wird ganz beherrscht von den hohen, runden Augenbrauen. Der

[1] Vergleiche den Nimbus der Jumedono (Tafel 15).

ungekrönte Kopf ist mit einem Haarschopf bedeckt, der durch seine Dicke und Rauhung durch kleine Kreise wirkungsvoll gegen das helle Gesicht absetzt. Die Gegensätzlichkeit der Formbehandlung, die in den Figuren Tafel 66 und 69 zu einer gewissen Inkongruenz der bildmäßigen Erscheinung führte, ist in dieser Gestalt ähnlich wie bei den Figuren 74 und 75 in höherem Maße ausgeglichen. Diese drei Figuren scheinen ein und derselben Schule anzugehören, die wiederum in Verbindung mit dem Torikreis zu stehen scheint. Die strenge Verdichtung der Masse (Tafel 77), die enge Winkelung des Gestus und die unbewegliche Frontalität des Aufbaues sprechen für eine solche Beziehung. Die Behandlung der Bronze, der harte Faltenschnitt und die Prägnanz der Arbeit erinnern z. B. an die Shakagestalt Tafel 25. Demgegenüber aber stehen eben jene formalen Neuerungen, die über den Formschatz des Torikreises herausgehen. Das erweiterte plastisch-körperliche Empfinden kommt in der Bildung des Sockels, der Schulter und Brustpartie, dem runden Kopf und in der Lagerung des Gewandes zum Ausdruck. In dieser Gewandauffassung drückt sich das freiere Gefühl für die stoffliche Besonderheit aus. Das Kleid umfaßt den ganzen Körper und ist als Masse vom Körpergrund klar distanziert. Auf diesen umfassenden Charakter des Gewandes greift dann später der archaisierende Stil der Hakuhozeit zurück (vergleiche Tafel 167). In der Art aber, wie hier diese besondere Stofflichkeit ausgedrückt ist, dokumentiert sich noch der reine, von Tori ausgeprägte Suikostil. Das Gewand ist nur plastisch unterschieden, die Falten sind hart abgetreppt, verlaufen gleichförmig und ohne stoffliche Eigenbedeutung.

Abbildung 12. Um den Gegensatz von sachlich-plastischer und naturalistisch-stofflicher Distanzierung des Gewandes vom Körper zu veranschaulichen und zugleich das körperliche Bewußtsein, das diesen Gestalten erst keimhaft zugrunde liegt, in seiner volleren Durchbildung zu zeigen, schiebe ich hier die Figur des Ashuku-Bosatzu des Shirakawamura ein. Das gegenständliche Gewandmotiv ist das gleiche wie bei Figur Tafel 77; die Behandlung des Stofflichen aber steht auf ganz anderer Stufe. Das Gewand ist nicht mehr einer klaren, plastischen Schicht eingefügt, sondern folgt gemäß seiner stofflichen Selbständigkeit weich der Körperform, wenigstens in den Partien des Oberkörpers; die Falten sind unregelmäßig, bauschig, schmiegsam und nachgiebig. Voraussetzung für eine solche Behandlung ist, daß gleichzeitig die Gestalt körperhaft gegeben ist. So ist die nackte Brust weich durchmodelliert, die Brüste sind wiedergegeben, die Arme sind unter dem Gewand deutlich markiert, ihre Haltung beweglich, der Hals ist voll und gefaltet und das Gesicht unblockmäßig. Diese naturgemäße Auffassung weist die Figur der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu. Die enge Bindung der Arme an den Körper, die harte, unplastische Frontalität der unteren Rumpfpartien und die Stellung der breiten und flachen Füße bedingen aber eine verhältnismäßig frühe Entstehung. Wir werden nun später sehen, daß tatsächlich eine im Verhältnis zu den anderen Richtungen der Entwicklung naturalistisch-beeinflußte Strömung nebenher läuft; zu dieser Gruppe gehören die Figuren Tafel 170, 202, 203; wir würden den Ashuku also etwa an den Anfang dieser Reihe zu setzen haben. Wie weit diese Strömung zeitlich heraufreicht, ist nicht zu entscheiden; sie spielt jedenfalls im Rahmen des Suikostiles, falls wir annehmen, daß schon in der Frühzeit eine solche augenscheinlich Fremdmotive konservierende Richtung bestand, keine selbständige Rolle. In dieser Zeit werden alle körperlichen Tendenzen in jener plastischen Art versachlicht, wie es die voraufgegangenen Figuren zeigen. Wichtig aber ist, daß alle diese Bestrebungen doch zur allmählichen Auflösung des archaischen Stiles führen und für den reinen Tangstil die Vorbereitungen bilden. Soweit diese Motive aber bereits in einer Durchbildung auftreten, die auf eine beobachtungsmäßige Konzeption schließen lassen, werden wir die betreffenden Figuren erst der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zuschreiben dürfen, und sie auch dort als eine besondere Nebenströmung ansehen müssen.

Abbildung 13. Die Anwendung verschiedener Maßstäbe, die in der Kwannon 74 ein so seltsames Zusammenspiel von Rhythmik und Massigkeit, von Zartheit und Schwere ergab, führt in der Kwannon des kaiserlichen Besitzes (Abb. 13) zu einer Disproportionierung, da die einheitlich überlegene Bindung fehlt. Die Gestalt ist plump, die Gliederung ohne straffe Energie und von stofflichen Zutaten allzusehr überlagert. Und doch ist ihr — wie den Begleitfiguren des Horyuji — die große Ernsthaftigkeit sowohl des Ausdrucks als auch der Arbeit zu eigen. Man fühlt die erdrückende Nähe größerer Vorbilder. Zu dem Versuch, die plastische Bedeutung der stofflichen Teile zu heben, kommt noch das Bestreben, auch den Körperteilen Bewegungseigenart zu geben. Der Unterkörper ist, wenn auch ganz rudimentär, von innen her bewegt und die rechte Hand mit ihren langen, spitzigen Fingern ist einwärts gedreht. Die Flasche, die die linke Hand hält, ist ganz widersinnig verbogen, es scheint sich aber dabei um einen technischen Gußfehler zu handeln. Die kleine Amidafigur der Krone zeigt denselben etwas grotesken Anblick wie bei Figur Tafel 74. Die fremdwirkenden, stilistischen Besonderheiten sind auch hier wieder eng im Rahmen archaischer Formgebung entwickelt, was die Zuschreibung in spätere Zeit ausschließt, so daß wir immer wieder zu der Annahme gedrängt werden, daß bereits in reiner Suikozeit neben dem rein chinesischen und dem koreanischen Stil ein solcher, der einer besonderen Einflußsphäre unterliegt, bestanden hat. Dabei ist es verständlich, wenn durch die Aufnahme fremder Motive eine gewisse Unstimmigkeit in den alten Formkanon eindringt. Eine besondere Schwierigkeit in der Zuteilung derjenigen Werke, die ein stilistisches Janusgesicht tragen, bildet nun die Erwägung, ob es sich um ein primitiv-archaisches Werk, ein Übergangswerk, eine Schülerarbeit, oder um ein bewußt archaisierendes Werk späterer Zeit handelt. Ich versuche durch Gegenüberstellung diese Unterschiede zu illustrieren, wobei ich solche Werke heranziehe, die dem Typus nach dieser Gruppe angehören.

Abbildung 14. Die fragmentarische Holzfigur aus Tokyo zeigt in ihrem ganzen Aufbau die rein archaische Frontalität; der formale Ausgangspunkt bildet eine ganz in Fläche umgesetzte Gestalt, deren Symmetrie in gleichförmigem Umriß endet. Jedoch sind die Arme vom Körperkern getrennt; die Senkung zwischen den Beinen macht die von Falten unberührten Oberschenkel deutlicher fühlbar. Die Schmuckkette und die Gewandteile sind ihrem Stoffcharakter nach plastischer von der Körperfläche abgesetzt, wodurch auch der Gegensatz von nackten und bekleideten Teilen zum Ausdruck gebracht wird. Am auffälligsten ist das große und weiche Gesicht, das leicht zur Seite geneigt ist und nicht der architektonischen Strenge untergeordnet ist. Diesen Abweichungen aber kommt keine prinzipielle Bedeutung zu; formale Konsequenzen sind aus diesen Motiven nicht gezogen. Es sind Reminiszenzen an ältere und fremde Vorbilder; Nachwirkungen, wie wir sie bereits in den Höhlenskulpturen Honans feststellen konnten[1]. Dabei ist noch das nachgiebigere Holzmaterial in Betracht zu ziehen. Hier erscheint die Unstimmigkeit, die zwischen der Kopf- und Gesichtsbildung und der Gestaltanlage besteht, nicht als Zeichen für eine spätere Entstehungszeit, wo neue Motive die alten Grundsätze erschüttern und zu einer anfänglichen Disharmonie führen, sondern als das Zeichen größerer Unselbständigkeit gegenüber den alten übernommenen Fremdmotiven, die hier in den strengen Formkanon hineinspielen. In dieser Gestalt wirken Suiko- und Weyformen nebeneinander; sie läßt sich etwa als Zwischenglied von einer Weyfigur zu einer Torikwannon ansehen. Sie gehört also trotz ihrer formalen Abweichungen der Suikozeit an.

Abbildung 15. Dieselbe Beherrschung der alten Gesetze bei Aufnahme neuer Motive zeigt die Kwannon Abbildung 15. Die Gewandteile sind vielfach gewunden und verschlungen; die rechte Hand ist lebhaft nach außen gedreht, wodurch die Silhouette

[1] Chavannes, Tafel 271, Grotte E, Yünkang.

zerrissen wird; auch der große Kopf durchbricht durch seine Ausdruckssteigerung das Gleichmaß der Anlage. Dabei aber zeigen die alten Motive eine äußerst phantasievolle Verwertung. Die Füße werden ganz durch die mächtigen, verdoppelten Stoffalten eingerahmt; das Gehänge, das wie bei Figur 66 nach vorn gezogen ist, wird vom Gewand überdeckt; die Mittelfalte hängt bis über den Sockel herunter. Die Führung der Linien ist sicher und geschmeidig; ihre plastische Durchbildung geschieht in engem Zusammenhang mit der Grundform des Körpers. Trotzdem aber wird ihre Gliederung ausnahmslos beherrscht durch den ornamental-symmetrischen Gedanken, und nur die wesentliche Rolle, die die Gewandmotive als solche spielen, deutet auf eine andere Grundstimmung hin. Einzelheiten in der Übereinstimmung mit Werken der letzten Gruppe fehlen nicht: so die doppelte Kette an der Krone, die umränderten Augen und die auffällige Narbung am Kinn. Auch in dieser Gestalt spricht sich also das alte Stilempfinden durchaus produktiv aus. Diese Tatsache ordnet sie den übrigen Werken dieser Gruppe zeitlich bei. Die Primitivität, die ihr, und zwar in noch stärkerem Maße als der Figur Abbildung 14 zugrunde liegt, beruht auf der Unausgeglichenheit der formalen Gegensätze, darin, daß die Verarbeitung der nicht homogenen Motive, d. h. solcher Formmotive, die nicht aus den typischen Suikoformen abgeleitet werden können, auf einer geringeren Stufe steht als etwa in den Figuren Tafel 74 und 75. Noch stärker wirkt naturgemäß der Ausdruck ihrer Primitivität, wenn wir ein Werk der Torischule zum Vergleich heranziehen. Daß wir aber nicht, wie dies in japanischen Publikationen der Fall ist, die Primitivität solcher Statuetten als den Ausdruck grundsätzlich früher Entstehungszeit ansehen dürfen, mögen die folgenden Figuren darlegen.

Tafel 78. Die Kwannon auf Tafel 78 zeigt eine geradezu wilde Formlosigkeit und Überladung mit Beiwerk. Der unförmig kleine Körper trägt einen riesenhaften Kopf; die Bewegung der Arme versinkt unter der Last des ungeheuerlichen Schmuckes. Nirgends wirkt ein stilistischer oder logischer Grund maßgebend für die äußere Gestaltung; weder die alten Gesetze frontaler Gliederung, noch die neuen bewegt-plastischer Durchdringung der Form sind verstanden. Trotz der Beschränktheit in der Ausführung besitzt aber die Figur eine sehr selbstbewußte Haltung; die Arme sind verhältnismäßig leicht von den breiten Schultern gelöst und in der Art, wie das Gewand dem bewegten Körper impulsiv folgt, liegt eine gewisse Routine. Die Faltenlinien haben dabei ihre strenge Gliederung eingebüßt; sie werden beeinflußt von ihrer gegenständlichen Bedeutung, verlaufen willkürlich und unregelmäßig, überlagern sich und werden besonders unterhalb der Kniee von der Stoffmasse aufgenommen. Die groteske Bildung der Figur an der Krone weist Ähnlichkeit mit den Relieffiguren am Sockel der Jakushitrinität im Jakushiji auf (Tafel 135). Der Schatz formaler Motive, der zur Anwendung gebracht ist, ist viel zu groß, als daß wir die Primitivität der Darstellung als Dokument alter Zeit in Anrechnung bringen könnten. In solchem Falle müßten doch die alten Motive, wie in Figur 74, eine gewisse Qualität bewahrt haben oder die neuen den Eindruck der Originalität machen. Ein entsprechendes Vorbild, dessen sekundäre Motive geschmacklos und unbekümmert übertrieben sind, schimmert überall durch. Es ist die Arbeit eines Kopisten oder Schülers, und zwar aus einer Zeit, in der der Rahmen der alten Vorstellungen bereits durchbrochen ist.

Tafel 79. Dasselbe gilt von der Kwannongestalt Tafel 79. Es besteht zwar auch hier eine gewisse Verwandtschaft mit Suikoformen, speziell solcher, die für die Werke dieser Gruppe bezeichnend sind. Der Vergleich mit Figur Tafel 74 aber ergibt die richtige Abschätzung für die Art dieser Übereinstimmungen, die sich mit dem Unterschied von Archaisch und Archaisierend kennzeichnen lassen. Die selbstbewußt sichere Haltung, die Drehung der Hand im vollplastischen Sinne, die Virtuosität, mit der das überreiche Schmuck- und Gewandwerk stofflich gesondert und plastisch belebt ist,

sowie die reife Empfindung für die Körperlichkeit der Gestalt und für die Ausdrucksverschiedenheiten stofflicher Einzelheiten — alles das weist auf eine Entstehungszeit hin, die für solche Momente bereits die nötigen Grundlagen ausgebildet hat. Die Figur läßt sich demnach als eine Arbeit des archaisierenden Stiles der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ansprechen[1], wobei der Hinweis aut eine geringe künstlerische Qualität von Bedeutung ist.

Abbildung 16. Als ein weiteres Beispiel unvollkommener Schülerarbeit läßt sich die hölzerne Juichimenkwannon im Tokyo-Museum heranziehen, wobei es nötig ist, gegen die Bezeichnung in der Nippon-Seikwa als „Meisterwerk" der Tangperiode Einspruch zu erheben. Unschwer ist an der Bewegung, die den ganzen Körper durchdringt, eine Verschiebung der prinzipiellen Stilbasis zu erkennen. Die hohen Füße stehen frei, die Beine drängen gegen das plumpe Gewand; das rechte Bein ist vorgestellt, gleichzeitig ist die linke Hüfte hochgenommen. Der übertrieben lange Hals ist durch Falten zerteilt, das Gesicht ist tief geschnitten, die Augen liegen erhöht, die Brauen sind einzeln eingezeichnet und die starke Oberlippe ist in der Mitte eingezogen. Dabei ist der barocke Ausdruck des gedrehten Gehänges ins Manierierte gesteigert und das übertrieben reiche Schmuckbeiwerk wirkt der Konzentriertheit künstlerischer Formgebung entgegen. Ein näheres Eingehen auf die Formprobleme dieser Figur, die bereits dem vollen 8. Jahrhundert angehört, erübrigt sich an dieser Stelle. Gemessen an den Meisterwerken dieser späteren Zeit stellt sie sich als eine typische Schülerarbeit dar; darin liegt der Grund für die häßliche Unstimmigkeit ihrer Bilderscheinung.

Die Ungleichheit der Formgebung, die diesen zuletzt besprochenen Figuren eigen ist, gibt ihnen eine gewisse Verwandtschaft mit den Werken, die in diesem Kapitel zusammengestellt sind, wobei die Merkmale, die für diese älteren Figuren charakteristisch sind, mit denen der jüngeren Figuren korrespondieren. Der grundlegende Unterschied beruht aber im ersteren Falle darauf, daß es sich um einen Mischstil handelt, wobei Fremdmotive zur Erweiterung der archaisch gebundenen Bildform herangezogen werden, im anderen Fall aber darauf, daß die Inkongruenz der Bilderscheinung sich aus der schülerhaften Provenienz der Arbeit ergibt. Man muß also zwischen Primitivität der Gesinnung und Primitivität der Arbeit, beziehungsweise der Form unterscheiden. Auf die Werke des frühen Mischstiles wirkt als Vorbild ein ganzer, fremder Kunstkreis ein; während für die unvollkommenen Schülerarbeiten immer nur ein im Rahmen der einheimischen Kunst entstandenes einzelnes Werk in Betracht kommt. Eine Verschmelzung der entgegenstehenden Formmotive zu einem neuen bewußt durchgearbeiteten Stil läßt sich in den Figuren 74, 75, 77 feststellen, die dadurch über die Werke Tafel 66, 69 schon hinausgehen. In diesen Figuren müssen wir bereits mit einer bewußten Stellungnahme zu den neuen Motiven vollplastischer Anlage und körperlicher Durchbildung der Masse rechnen; anders dagegen liegt die Sache bei den Figuren Abbildung 14 und 15, wo es sich mehr um eine Nachwirkung oder um eine Unselbständigkeit gegenüber der fremden Formgebung handelt. Damit stellen sich diese Figuren (besonders Abb. 14) an den Anfang jener Reihe primitiver Arbeiten, die durch die Figuren Tafel 78, 79, Abb. 16 gekennzeichnet ist. Wir haben dabei der Entwicklung vorgegriffen, um zu zeigen, wie sich hier bis ins volle 8. Jahrhundert hinein unter Anschluß an den jeweiligen Zeitstil die Werke schülerhafter Primitivität wiederholen. Die bildmäßige Unzulänglichkeit, die diesen Arbeiten zugrunde liegt, hat nichts mit der originalen Primitivität der Werke des frühen Mischstiles zu tun. In diesem Falle besteht ein Mißverhältnis zwischen formaler Tradition und Originalität der Empfindung (Tafel 66, 69); bei den Schülerarbeiten aber beruht die Unausgeglichenheit innerhalb

[1] Siehe 7. Kapitel.

der Formgebung aut der Verständnislosigkeit gegenüber den Vorbildern und einem wirklichen Nichtgewachsensein gegenüber den formalen Ansprüchen der Gestaltung (Tafel 78). Nur eine einseitige Beurteilung, die alle frühen Stile unter dem Gesichtspunkt der Primitivität wertet und in ihnen nur die unvollkommene Stufe zu einem späteren, entwickelteren Stile sieht, kann eine solche Arbeit als Vorstufe reiferer Werke ansehen und sie den archaischen Werken gleichstellen. In solchem Falle müßte ein künstlerischer Rückschritt eingetreten sein, der aber durch die maßgebenden Werke nirgends bestätigt wird. In dem Maße jedoch, in dem die ungeübten japanischen Handwerker produktive Arbeit zu leisten begannen, nimmt auch die Zahl minderwertiger Arbeiten zu, die sich unter die Fülle der Meisterwerke mischen. Wenn wir für diesen teilweisen Rückschritt japanische Schülerhände verantwortlich machen können, wäre es doch ungerecht, diese unvollkommenen Arbeiten bereits als japanische Erstlingskunst zu bezeichnen. Japanische Kunst setzt erst da ein, wo japanischer Geist sich original ausspricht; das ist aber in dieser frühen Zeit auf Grund der Verhältnisse[1] noch nicht möglich.

Tafel 80. Es ist bereits erwähnt worden, daß die neuen Stilformen in ihrer Anwendung nicht auf einen besonderen Typus beschränkt bleiben. So geht die Figur, die jetzt mit anderen im Tamamushischrein aufbewahrt wird, auf das Schema der koreanischen Figuren zurück; als Beleg lassen sich Figur Tafel 56 und 58 anführen. Der untere Teil des schlanken Körpers wird vom Rock eng zusammengehalten; Sockel, Gewandschluß und Schurz sind ähnlich wie bei Figur 56 gebildet. Das mit Rosetten geschmückte Gehänge fällt von der linken Schulter bis unterhalb beider Kniee herab; von der rechten Schulter greift es über den Leib und fällt von den Armen seitwärts ab. Der plastische Charakter der Gewandteile ist in der Art der in dieser Gruppe zusammengestellten Arbeiten gesteigert. Die gerauhten Bänder und Schmuckteile liegen dick und schwer auf den weich modellierten, nackten Körperteilen; das Gehänge ist tief und brüchig geschnitten und stark gedreht. Dazu kommt bereits eine Verschiebung der einzelnen Körperteile aus der strengen Frontalität. Der Kopf ist etwas zur Seite geneigt, die Arme greifen weiter vom Körper ab, wodurch auch das Gehänge weiter vom Körper abgeführt wird. Das rechte Knie scheint sich nach vorn durchzudrücken und der rechte Fuß ist leicht auswärts gestellt. Von einer eigentlichen Durchbildung des Körpers als Gestalt kann dabei noch keine Rede sein; nirgends besteht eine innere Verbindung der Teile, die die Bewegung als Ganzes zusammenhalten würde. Bewußt tritt das Problem der Gestalt erst in den Werken der folgenden Gruppe in Erscheinung. Der Vergleich mit den älteren koreanischen Statuetten läßt die Unterschiedlichkeit, die durch die neuen Stilmomente hervorgerufen ist, erkennen, zeigt aber sogleich, daß hier der Gegensatz weniger stark wirkt wie etwa bei Figur Tafel 66. Die Anlage der koreanischen Figuren ist, wie ja früher bereits erwähnt, von vornherein weniger streng gebunden und körperlich freier empfunden. In ihnen prägte sich bereits der formale Gegensatz von Gewand und Schmuck einerseits und Körper anderseits aus, und die stoffliche Differenzierung durch Überlagerung, Oberflächentönung und Überschneidung spielte eine nicht unwesentliche Rolle. So wirken diese alten Stilmomente als Vorbereitung für die hier in Frage stehenden neuen Formbegriffe; wir müssen in den Werken, die sich aus der koreanischen Gruppe ableiten lassen, dementsprechend den Einfluß der fremden Motive weniger hoch veranschlagen, als bei den als chinesisch bezeichneten Arbeiten. Die folgende Gruppe, die sich mit den letzten Werken der Suikozeit befaßt, wird diese Einschränkung bestätigen.

Tafel 81, 82. Wegen der auffälligen Ähnlichkeit der Gesichter sei an dieser Stelle die merkwürdige Nyoirin des Yatasantempels beigefügt. Die beiden Figuren

[1] Siehe Einleitung.

gleichen einander sowohl in der Behandlung als auch in dem etwas mürrischen Ausdruck der Gesichtsteile. Eine weitere Einzelheit der Übereinstimmung liegt in der Art, wie die Halskette unvermittelt in der Rosette unterhalb der Haarsträhne zu enden scheint, während das Gehänge um den Nacken geschlungen ist. Die Figur ist einem mächtigen Block eingegliedert; Sockel, Beine und Gewand bilden eine ungeschiedene Masse. Allerdings wirkt die Beschädigung bei einem Brande, wodurch die Oberfläche verwischt wurde, auf diesen Eindruck noch verstärkend ein. Auch hier entwickelt sich der flache Leib im Gegensatz zu der schweren Gewand- und Sockelmasse, wie bei Figur Tafel 75, aber die Behandlung der nackten Teile ist stumpf und etwas schematisch. Dasselbe gilt auch von der Zeichnung der Krone und der Ohren. Trotz der strengen Einordnung in einen geschlossenen Aufbau besitzt aber die Führung der Faltenlinien einen bewegten, großzügigen Schwung. In großen unregelmäßigen Linien fällt der Überwurf vom rechten Knie zum linken Fuß herunter; von dort treppt sich die Decke des Sockels in steilen Linien wieder nach rechts ab. Der scharf abgebogene Sockel ist unten durch große Lotusblätter verdeckt. Sehr bewegt ist auch die Führung des Gehänges: vom Nacken gleiten die Bänder über die Brust, werden unterhalb der Achseln nach außen gezogen, wo sie nach einer Drehung in tiefen Bögen herabhängen und nach innen wieder in den spitzen Winkel des Ellenbogens gelegt werden (Tafel 82); von hier entfaltet sich das Faltenbündel in großen steilen Linien, der vorderen Kante des Blockes folgend. Der Oberkörper ist energisch nach vorn gebeugt; der große Kopf neigt sich tief gegen die nach innen gedrehte rechte Hand. Dadurch erhält der Aufbau eine große Geschlossenheit und zugleich plastische Tiefe; vergleiche die Schrägstellung des Profils (Tafel 82), deren Linie nach dem tief liegenden Schoß zuführt, mit der steilen, geraden Haltung bei den Torifiguren (Tafel 30). Die Seitenansicht zeigt, wie die alte Pyramidenform eine neue plastische Bedeutung bekommen hat; in der Mitte, von Brust, Schoß und Arm abgegrenzt, liegt ein großer Durchblick; am Knie ist die vordere Profilkante eingeknickt, so daß sie einen stumpfen Winkel mit der Spitze gegen die Figur bildet. Vom Rücken her entwickelt sich die Masse in voller Rundung, wird aber von der Vorderansicht scharf abgetrennt und durch die Haltung der Arme nach oben hin gestaffelt. So haben auch hier die alten Formen eine neue Ausdruckskraft bekommen.

A b b i l d u n g 17. Wie die Statuette Tafel 80, vertritt auch die Figur Abb. 17 den koreanischen Typus. Der schmale, lange Rumpf, die Behandlung der nackten Körperteile und ihr Verhältnis zum stofflichen Beiwerk, der Gewandschluß an den Beinen, der Gürtelschurz und die Dekoration — alles das zeigt eine nahe Verwandtschaft etwa mit der Figur Tafel 56. Der Gestus steht dem der Kokuzo (Tafel 38) nahe. Gleichzeitig aber treten Einzelheiten auf, in denen die Gestalt unvermittelt über den alten Formkreis hinausgreift. Die leichte Senkung zwischen den Beinen, die Schräglage der Gewandfalten, die Art der Überschneidung und die deutliche Gegenwirkung von Schurz und Brust ließen sich allerdings auch im Anschluß an die koreanischen Werke erklären; die lebhaften Drehungen des freien Gehänges aber und die Behandlung der Hals- und Kopfpartien, wie auch der Gesichtsausdruck wirken unvermittelt und fremdartig und ergeben eine Abwandlung der reinen Formen, die, wie bei den übrigen Werken dieser Gruppe, nicht ohne Unstimmigkeit bleibt. Die Falten am Hals gleichen nicht mehr Linien, sondern sind Einschnürungen der Masse; das Gesicht zeigt eine fast ans Groteske grenzende Durchbildung. Eine ähnliche Übertreibung der Mund- und Kinnpartie, die durch tiefe Falten eingerahmt wird, zeigt auch die folgende Gestalt (Tafel 83). Die winkligen Gewandfalten sind eingekerbt. Alle diese Momente weisen auf die vorbesprochenen Figuren zurück. In der Haarbehandlung geht die Figur noch über diese hinaus (vgl. die spätere Tooindokwannon, Tafel 130); ebenso in der leichten Andeutung des linken Knies und in dem Einbeziehen des Gehänges in die Senkung der Beine.

Dabei bleibt noch der Hinweis auf die Figuren des folgenden Kapitels wichtig, die in enger Beziehung zu dieser Figur stehen. Ihre strenge Formbehandlung ist außerhalb des Suikostiles nicht denkbar; wir dürfen die Figur daher nicht erst einer späteren Zeit zurechnen, wozu die Andeutung der körperhaften Momente und der ungemein lebhafte Gesichtsausdruck verleiten könnten. Die Abweichungen von der reinen Suikoform gehen auf den erweiterten Formschatz dieser besonderen Richtung, die wir in ihrem Verlaufe skizziert haben, zurück.

Tafel 83 bis 86. Der kleine, heute verwahrloste Tempel Daigoji besitzt eine monumentale Figur, die wegen ihrer Formgebung einen rätselhaften Eindruck macht. Sie wird als Kacyapa ausgegeben, wobei aber nicht der Schüler Buddhas gemeint zu sein scheint, sondern Kasho Butzu. Die Tradition schreibt sie der ältesten, sogenannten Asukaperiode zu, was aber auf Grund der Verhältnisse und der stilistischen Tatsachen nicht möglich ist. Die Einordnung dieses Werkes in die Reihe der alten Denkmäler ist sehr schwierig; am ehesten wird es im Anschluß an die Werke dieser Gruppe verständlich, unter dem Vorbehalt aber, daß es einer späteren Zeit angehören kann. Die Figur ist stark ergänzt; bei einem Brande sind die verhältnismäßig dünnen Wandungen durchgeschmolzen oder geborsten. Am meisten hat der untere Teil gelitten, während das Gesicht ziemlich unversehrt blieb. Die Restaurierung ist sehr mangelhaft: der Schoß ist teilweise mit Ton, die Finger sind aus Holz ergänzt; die übrigen Stücke sind roh zusammengesetzt, mit Kalk verschmiert oder mit Papier verklebt. In der Proportionierung ähnelt die Figur etwa dem Shaka Tafel 13. Die übereinandergelegten Beine bilden einen nicht sehr breiten Sockel, auf dem der schwere, breitschultrige Oberkörper sich aufbaut, Hände und Kopf aber sind der Architektur der Anlage weniger streng untergeordnet; die rechte Hand ist schräg auswärts geneigt unter Korrespondenz mit der Bewegung des Kopfes; die linke, die flach auf den Beinen liegt, greift über die vordere Bildebene hinaus (Tafel 84). Im übrigen aber bleiben die Gliedmaßen eng an die Körpermasse angeschlossen; weder Schoß noch Arme sind körperlich distanziert und die Winkelung ist hart und steif. Der in seiner ganzen Breite sichtbare Rumpf wird überdeckt von einem Gewand, das durch seine plastische Verdeutlichung die Kernmasse als solche auflöst und sie in eine stofflich bewegte Oberfläche überführt (Tafel 83). Die Falten des Umhanges, der über beide Schultern gelegt ist, überqueren in nach unten ablaufenden Bögen den Rumpf, werden unterhalb der Achsel flüchtig gesammelt und begleiten dann den Arm in seiner Abwärtsbewegung[1]. Da aber die Körperlichkeit der Gestalt nicht sichtbar zum Ausdruck gebracht ist, ist dem Faltengefüge neben der Aufgabe, seine stoffliche Eigenbedeutung in Erscheinung zu bringen, auch die Aufgabe zugefallen, den körperlichen Sachverhalt der Gestalt auszudrücken. Die Rolle, die die Gewanddarstellung also in diesem Falle spielt, vermittelt gewissermaßen zwischen den zwei Darstellungsprinzipien, wie sie einerseits in der Toritrinität (Tafel 1), anderseits in der Jakushigruppe (Tafel 136) der Hakuhozeit sich verkörpern; dort ist das Gewand der Anlaß für die architektonische Gliederung der Kernmasse, im letzteren Falle ein stofflich gesonderter Darstellungsteil, der in Wechselbeziehung zum Körper tritt. In dieser Figur aber sind beide Ausdruckswerte miteinander vermischt: Symmetrie und Parallelität unter Bezugnahme auf die natürlichen Bedingtheiten sowohl des Gewandes, als auch des Körpers, wobei die Oberfläche durch weiche Modellierung eine reliefmäßige Steigerung erfährt. An Stelle der Einheit des Blockes beherrscht die Faltenmasse des Gewandes die Formgebung der Figur. Die bauschig weichen Falten verlaufen in dauerndem Wechsel ihrer plastischen Stärke; statt in linienmäßigen Überschneidungen werden sie unmittelbar als weiche Massenteile ineinander übergeleitet (Tafel 85). Ihr Ablauf ist unregelmäßig und leidenschaftlich bewegt; die ganze Oberfläche scheint zerknittert und aufgewühlt zu sein. Nur an den

[1] Die rechte Armpartie ist ergänzt.

Beinen und am linken Unterarm legen sie sich wieder in einfache, linienmäßige Muster zusammen. Dieselbe plastische Steigerung des Ausdruckes zeigt der mächtige Kopf (Tafel 86). Der steile Hals ist von zwei tiefen Falten zerschnitten; die breite Nase, die Linien der Augenbrauen und der scharfe Haaransatz erinnern an die Toriwerke. Die großen, schräg stehenden Augen aber, die tiefen Augenwinkel mit den eingeritzten Linien, der Mund und die schweren Mundfalten geben dem Gesicht einen unheimlich-persönlichen Ausdruck, der nichts mehr mit der Sachlichkeit der alten Gesichter gemein hat. Die Unterlippe ist fast ganz unterdrückt, die Oberlippe aber in einem Bogen steil aufgeworfen und in der Mitte durch einen Grad geteilt. Ein vertiefter Schatten läuft von den Augenwinkeln bis zu den Gruben am Kinn. So wirkt das Gesicht wie das eines uralten, zergrübelten Menschen; ein Ahasvergesicht, das alles menschliche Dasein immer wieder überlebt und durchschaut. Diese merkwürdige Figur, die bisher wenig Beachtung gefunden hat, würde ohne Heranziehung derjenigen Werke, für deren barocke Formgebung wir einen besonderen Einfluß geltend gemacht haben, ganz unbegreiflich erscheinen, selbst wenn wir spätere Zeiten für die Entstehung in Anrechnung bringen. Ähnliche Bildwerke lassen sich in den Höhlenskulpturen Chinas wiederfinden[1]. Die neuen Stilmomente, die sich in der Behandlung der Gewandteile und in der Auffassung des Gesichtes ausdrücken, sind noch nicht durch die alten Formen hindurchgedrungen, sondern werden nur im Rahmen der alten Stilgesetze angewandt. Schon die Werke des 8. Jahrhunderts aber tragen, soweit sie sich dieser Richtung anschließen, jene Konsequenz der Auffassung und Gestaltung, die bereits die grundsätzliche Verschiebung des Stilempfindens zur Voraussetzung hat. Das aber ist in diesem Werk noch nicht der Fall; entweder stellen wir es daher in die Reihe der hier behandelten Mischwerke früher Zeit oder wir müssen es als provinzielle Arbeit einer Lokalschule ansehen, die, ähnlich wie bei dem Jakushi des Horinji (Tafel 33), die älteren Formen länger konserviert hat. Jedenfalls aber muß man für die so überaus persönlich wirkende, affektmäßige Darstellung das inhaltliche Motiv mit in Anrechnung bringen.

Diese Gruppe von Werken, die wir den beiden früher behandelten Gruppen an die Seite gestellt haben, umfaßte alle die Arbeiten, in denen ein besonderes, den alten Stilgesetzen nicht homogenes Empfinden sich bemerkbar machte. Dies Empfinden aber veranlaßte keine Auflösung der reinen Suikoformen, sondern wirkte sich lediglich an ihnen aus. Daraus ergab sich eine gewisse Ungleichheit der Formbildung, die diesen Werken einen durchgehend merkwürdigen Ausdruck verliehen. Die Unstimmigkeiten innerhalb der Formgebung traten am stärksten in den Werken hervor, in denen die neuen Formbegriffe mit besonderem Nachdruck sich Raum schafften (Tafel 66, 69); am widerspruchvollsten aber dort, wo eine überlegene künstlerische Kraft fehlte; dies ist auch bei fast allen Steinskulpturen Chinas der Fall. Im ersten Falle wirken die verschiedenen Formmotive zu einem einheitlichen Komplex zusammen (Tafel 74, 75, 77); im andern Falle bleiben sie unverbunden und fallen gewissermaßen auseinander. Hier setzte die Reihe der primitiven Schülerarbeiten ein, deren technische und formale Unvollkommenheiten von der formalen Unstimmigkeit der Werke des frühen Mischstiles zu unterscheiden sind (Tafel 78, 79). Die neuen Motive, die über den Formschatz des frühen Suikostiles hinausgehen, entstammen einem Gefühl, das der stofflichen und körperlichen Gegebenheit vorurteilsloser gegenübersteht; sie folgern sich aus dem Bestreben, die Bildmasse rundplastischer zu erweitern und aus der Stofflichkeit die Beweglichkeit, aus der Körperhaftigkeit den physiognomischen Ausdruck zu gewinnen. Dies Bestreben drückt sich in mannigfaltigen Motiven aus, so in den gedrehten Gehängefalten, dem freieren Linienverlauf, den plastischen Überlagerungen, der unruhigen Gesichtsbildung; zusammenfassender wirkt es sich in

[1] Chavannes, Tafel 323, Longmen, Grotte M.

dem gesteigerten Kontrast von nackten und bekleideten Teilen, der Belebung der Körpergrundform, der Unterscheidung von Körper und Gewand aus; seine reinste Entfaltung aber erhält es in der rundplastischen Verselbständigung und der Ausdrucksbewegtheit der ganzen Bildform. An Einzelheiten, die in den früheren Figuren sich nicht finden ließen, wären zu nennen: die flachen, breiten Lotusblätter mit den punktierten Säumen, das reich verschlungene Beiwerk der Bänder, die in Rosetten zusammengefaßt werden, der doppelte Stirnreif, die umränderten Pupillen, die tiefen Mundfalten; außerdem wäre die Faltenbehandlung zu nennen, soweit die Falten bauschig aus der Grundmasse entwickelt und durch Einkerbungen gerauht sind. Am charakteristischsten tritt die Faltendrehung bei der Figur 66 auf, der umfassende Gewandcharakter bei Figur 77, das reiche Schmuckwerk bei Figur 74, die rundplastische Tiefengliederung und die Belebung der Körperform bei Figur 75, die stoffliche Realität der Gewandung bei Figur 83 und die größere Freiheit der Bewegung bei Figur 80. Diese formalen Motive bewirken aber keine Verschiebung der stilistischen Grundlagen. Die vorstellungsgemäße Bildhaftigkeit bleibt unangetastet; die Bildform bleibt unräumlich und frontal gebunden; die Gestalt unbewegt; Körper und Gewand werden nur plastisch reicher differenziert, nicht stofflich orientiert.

Da diese neuen Formmotive sich nicht unmittelbar aus den reinen Suikoformen ableiten lassen und sie trotz ihres real-stofflichen Charakters nicht auf Annäherung an ein Wirklichkeitsbild losgehen, haben wir sie auf einen besonderen Einfluß bezogen, der sich während der Suikozeit entfaltet und auf ein fremdes Hinterland zurückweist. Dieselben Tendenzen, die dieser Strömung zugrunde liegen, finden sich in noch mannigfaltigerer Weise in den Höhlenskulpturen Chinas wieder; so läßt sich diese Strömung als ein Ausstrahlen der alten chinesischen Mischkunst ansehen, deren Komponenten an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden sollen. Dieser plastisch bewegtere Stil läuft dem architektonisch gebundenen Stil Toris parallel. Je tiefer man der anfänglich fremdartigen Formgebung auf den Grund geht, um so klarer tritt auch in diesen Werken das national chinesische Empfinden zu tage. Die nahe Verwandtschaft zu den Arbeiten der Torischule hat sowohl innere als auch äußere Gründe; sie liegt einmal in der Selbigkeit des archaischen Formbewußtseins, anderseits in der Abhängigkeit vom selben Mutterland, d. h. des frühchinesischen von Einflüssen durchsetzten Formschatzes) begründet. Nur wenige Werke, die auf einen nichtchinesischen Typus zurückzuführen waren, traten uns im Verlauf dieser Strömung entgegen; wo dies aber der Fall war (Tafel 80, Abb. 17), verloren sie den gerade ihrem Typus sonst charakteristischen Ausdruck (vgl. Tafel 56). Die Frage nach der Weiterentwicklung des frühkoreanischen Stiles (Tafel 38 bis 65) führt uns zu den Werken des reifen Suikostiles, die wir im nächsten Kapitel zusammengefaßt haben.

4. Kapitel.

Der chinesische Mischstil stellte dem Formschatze der Torigruppe gegenüber eine wesentliche Erweiterung dar, die sich, soweit es sich um die körperhafte Gliederung der Bildmasse und um die plastische Auswertung der stofflichen Gegebenheiten handelte, zugleich als eine Weiterbildung ansehen ließ (vgl. Tafel 29 mit 75, 2 mit 83). Dabei aber waren die für die koreanischen Werke charakteristischen Formprobleme ganz in den Hintergrund getreten, was um so auffälliger ist, da beide Richtungen im Typus der Kernbildung sich einander nähern. Weder die Rhythmisierung der Bewegungsgesten, noch die malerische Auswertung der Oberflächen spielen bei den Werken des Mischstiles eine formale Rolle. Diese Probleme, die bei den im 2. Kapitel zusammengestellten Werken aktuell waren, treten nunmehr im Rahmen des reifen Suikostiles wieder ganz entscheidend in den Vordergrund, so daß wir schon jetzt den Hinweis geben können, daß dieser Spätstil im Wesentlichen die Weiterbildung der koreanischen Formprobleme umfaßt. Wir haben allerdings in einzelnen Werken diesem Spätstil schon insofern vorgegriffen, als manche der besprochenen Werke zeitlich erst dieser Epoche angehören; dabei handelte es sich aber um solche Werke, die nur eine gewisse Erweiterung, nicht Neubildung der Formen, die sich aus dem jeweiligen Schulzusammenhang ergaben, aufwiesen (vgl. Tafel 31, 33, 62). In engerer Beziehung zu den Werken des Spätstiles stehen aber einzelne Werke der letzten Gruppe (besonders Tafel 75), so daß wir die hier aufgestellte Gruppe jeweilig durch die Spätwerke der voraufgegangenen Gruppen ergänzen müssen. Für die Aussonderung dieser besonderen Gruppe aber blieb die hohe künstlerische Reife und der umfassende Formschatz, der diesen Werken zugrunde liegt, maßgebend. Im Verhältnis zu den frühen koreanischen Figuren, weisen auch diese, wie die Werke des Mischstiles im Verhältnis zum Toristil, eine wesentliche Veränderung des Formbildes auf und gelangten zu Resultaten, die denen der vorigen Gruppe ähnlich, zugleich aber auch reifer und einheitlicher sind. Diese Werke verkörpern die letzte Phase des reinen Suikostiles und fassen gewissermaßen alle Formbegriffe, die die frühen Stile getrennt und dogmatisch entwickelt hatten, unter neuen formalen Gesichtspunkten zusammen. Mit ihnen erreicht der frühe Stil des 7. Jahrhunderts seine weitesten Grenzen. Nach der Mitte des Jahrhunderts setzt dann jener grundsätzliche Umschwung der Formgestaltung ein, der eine Veränderung im gesamten Empfinden und Sehen zur Voraussetzung hat.

T a f e l 87 bis 109. Es sind vor allem die früher schon erwähnten sechs Lackfiguren des Horyuji, in denen wir den reifen Stil der ausgehenden Suikozeit sich entwickeln sehen. Je zwei Figuren gehören als Paare zusammen. Die beiden ersten Paare (Tafel 87, 91 und 95, 99) werden jetzt in der Kura (Magazin) aufbewahrt, während das letzte (Tafel 103, 106) auf dem hinteren Teil des Sockels der Trinität im Kondo steht. Es ist sehr zweifelhaft, ob die Figuren für diesen Platz bestimmt waren; jedenfalls kommen sie, da sie zu weit rückwärts stehen und zu wenig isoliert sind, besonders in der erdrückenden Nähe der Monumentalwerke nicht zur vollen Geltung. Trotz gewisser Ver-

schiedenheiten, die etwa den Entwicklungsstufen eines Künstlers entsprechen, gehören diese Figuren sowohl ihrem Ausdruck als auch ihrer Gestaltung nach eng zusammen, wobei das erste Figurenpaar (Tafel 87 und 91) als Vorbereitung für die beiden letzten (Tafel 95, 99 und 103, 106) gelten kann. Auch die Technik der Arbeit ist die gleiche; ein massiver Holzkern, der mit dünnen, mit Lack getränkten Tüchern bedeckt ist. Es sind wohl die frühesten Lackfiguren, die uns erhalten sind, unterscheiden sich aber wesentlich von den späteren Lackarbeiten, die erst mit Beginn des 8. Jahrhunderts auftreten (siehe Tafel 218), und die aus den Materialbedingungen besondere formale Konsequenzen ziehen. In diesen frühen Figuren aber wirkt die veränderte Technik noch nicht auf die Gesamtform ein, sondern gewinnt nur der Oberfläche eine neue Bedeutung ab. Die Figuren sind vergoldet; das Widerspiel des aufgelegten Mattgoldes mit dem schwarzen Lackgrunde hat im Laufe der Jahre eine unvergleichlich schöne Patina ergeben, die die Gestalten mit einem Lichtzauber umgibt, der in vollendetem Einklang mit dem stillen Spiel ihrer Hände, dem Wechsel der Profillinien und der lächelnden Klarheit ihres Ausdruckes steht. Diese durchaus malerische Oberfläche schließt die Gestalten wie in eine eigene Welt ein, und läßt ihre Formen und ihre Bewegung gelöster im Raum stehen.

Tafel 87 bis 90. Den strengsten und damit den ältesten Eindruck machen die beiden Figuren 87 und 91. Sie gehen in ihrem formalen Typus auf die koreanische Kokuzo (38) zurück. Was dort durch die Bewegung der Arme, innerhalb der engen Bindung durch die Geschlossenheit des Gesamtaufbaues zum Ausdruck gebracht wurde, erscheint hier zum wesentlichen Ausdrucksfaktor gesteigert. Durch die Auflockerung des Umrisses haben die Gestalten an Breite gewonnen und die Haltung der Arme wird zum rhythmischen Hauptmotiv gemacht. Der Sockel besteht aus einer runden Basis und zwei Lotusblattreihen, die etwa gleichen Radius haben und übereinanderliegen[1]; die Blattspitzen überragen den Kelchrand. Durch die Einschnürung der Blattreihen entsteht ein Schattenring, der die Masse auflöst, gewissermaßen federnd wirkt und dem Unterbau eine weiche Elastizität gibt. Auch die breiten Blätter weisen eine Neuerung auf, indem die gewölbten Keimblätter vertieft liegen; dadurch gewinnt die Oberfläche an malerischer Tönung. Immer wieder müssen wir auf den unterschiedlichen Reichtum der Sockelformen hinweisen, die in wundervoller Übereinstimmung mit der jeweiligen Figuranlage gestaltet sind[2]. Der Gestaltkern bleibt als solcher geschlossen und unbewegt; das Gewand vereinheitlicht die Beine zu einer ununterschiedenen Masse. Im Umriß aber drückt sich der reichere Wechsel des Volumens aus, der dem starren Kern die beruhigte Lebendigkeit körperlicher Form verleiht. Ohne anschauungsgemäße Einstellung der Bildform wird aus dieser unmittelbar eine körperliche Individualität gewonnen; Tafel 87 und 95 zeigen in der Gegenüberstellung, wie weit das Ausmaß der körperlichen Unterscheidungsmöglichkeiten geht. In Figur 87[3] ist die Gestalt schlank und im Umriß schmiegsam: eine leichte Ausbauchung an den Hüften trennt den Oberkörper, dessen Schaft kelchartig in die hohen Schultern übergeht, von der unteren Rumpfpartie. Oberhalb der Füße wird die Masse verengt, um dann durch das Gewand, das an die schrägstehenden Füße sich anschmiegt und seitlich bis auf die Sockelplatte herunterfällt, sich wieder gleichmäßig auszubreiten. An Stelle der harten und klaren Winkelung der Kokuzo (Tafel 38) ist eine weiche Modellierung getreten, die die Übergänge der Massenteile zu einer rhythmisierten Umrißlinie zusammenfaßt. Nicht mehr der harte Schnitt des Messers wird fühlbar, sondern die weichere, glättende Art der

[1] Bei dem Sockel der Figur 95 wird außerdem noch ein unterer Blattkranz und bei der Figur 99 auch ein oberer Blattkranz eingefügt. Die Zweiteilung des Sockels kam schon bei der Figur Tafel 74 vor. Bei den Figuren 103 und 106 sind die Blätter frei nach vorn gebogen.

[2] Vergleiche die Sockelformen bei den Figuren Tafel 17, 38, 55, 56, 60, 68, 74.

[3] Über Figur Tafel 95 siehe später.

formenden Hand. In diesen Figuren bereitet sich das Gefühl vor, das in späterer Zeit den Ton als entsprechendes Ausdrucksmaterial wählt (8. Kapitel). Durch die weichere Rundung der Masse wird auch der wagerechte Zusammenhalt der einzelnen Teile organischer; während die alten Figuren — abgeschlossen durch die scharfe Silhouette — vornehmlich nur senkrecht gegliedert wurden, spielt hier das wechselnde Volumen die Rolle der wagerechten Bindung; damit wird die in den Kleinplastiken vorbehandelte Art malerischer Ausrundung der Körperform fortgesetzt. Die Umrißlinie ist nicht mehr der absolute Abschluß einer wandförmigen Fläche, sondern ähnelt dem weichen Profil einer Säule. So bildet an der linken Seite die letzte sichtbare Gewandfalte eine ganz zarte, belichtete Linie, die zu der schwarzen, abschließenden Profillinie überleitet. Der große Reiz dieser Figuren beruht hauptsächlich auf diesem Spiel der Umrißlinien, die aus dem Wechsel des Volumens der ausgerundeten Körperteile entstehen. An der Profilierung nehmen aber auch die gegenständlichen Zutaten teil, indem sie die Gleichförmigkeit des Ablaufes beleben; sie werden nicht mehr zugunsten der architektonischen Sachlichkeit der Profilführung unterdrückt und entstofflicht, sondern als lebendige Teile dem Fluß der Linien eingereiht. So erhalten besonders die Seitenansichten eine äußerst reiche Silhouettierung (Tafel 88, 90). Die Gliederung der Masse, die sonst durch das Faltengefüge ausgedrückt wurde, geschieht bereits durch das Volumen des Körpers, so daß die Faltenlinien diesem untergeordnet werden und nunmehr der Verdeutlichung der Körperform dienen. Ihre Gesamtanordnung bleibt gemäß der strengen, ruhigen Haltung der Gestalt dem Schema der Gleichförmigkeit unterworfen; die der Symmetrie angeglichene Lagerung wirkt wie ein Gegengewicht gegen den andrängenden Impuls des Körpers und führt diesen immer wieder in das Gleichmaß des Rhythmus zurück. Dadurch entstehen gewisse Wechselwirkungen, die sich zu einer leichten Unterscheidung von Körper und Gewandung erweitern. So legen sich z. B. unterhalb der Kniee Faltenlinien in die Masse (Tafel 87), die nur aus der stofflichen Gegebenheit sich erklären lassen. Die reichen Abstufungen im Ausdruck der gegenständlichen Zutaten entsprechen durchaus der freieren Natürlichkeit der Haltung, wobei die Bildform wohl durch Naturform bereichert, aber nicht der Wirklichkeit angenähert wird. Die Ornamentierung ist ihren Motiven nach sehr schlicht, aber plastisch reich durchgearbeitet, so daß das Mattgold besonders heute, wo an den erhöhten Rändern der schwarze Lack durchgeschlagen ist, während an den tiefen Stellen die alte Leuchtkraft sich erhalten hat, eine wunderbar malerische Wirkung bewirkt. Das Beiwerk mit Schmuck ist ähnlich wie bei den Figuren der letzten Gruppe. Eine doppelte Kette, deren Bänder geflochten sind, hängt um den Hals; von den Rosetten fallen Ketten herab, die mittlere, die den größten Anhänger trägt, am tiefsten; eine entsprechende Kette hängt im Rücken (Tafel 90b). Der Gürtel ist in der Mitte geknotet; das Gewand ist in flache und ruhige Falten zusammengelegt und vorn geschlossen. Das Gehänge ist im Nacken und an den Schultern gleichmäßig gefaltet, aber in weicher Überlagerung und mit ausgerundeten Ecken; die Überschneidung vollzieht sich an der linken Seite, so daß die beiden Bogen einander begleiten; aber die Art, wie die Linien des oberen Bogens wieder hart gegen den unteren anlaufen, zeigt, wie sehr die freiere Lagerung noch durch die Überlieferung gebunden ist. Die Arme stehen weit vom Körper ab, wodurch das Gehänge entschiedener vom Kern abgelöst wird; am Sockelrand, wo es aufliegt, aber biegt es wieder nach innen ein. Das entscheidend Neue, was die Figur zur Wirkung bringt und worin ihr formaler Gehalt gipfelt, besteht in der Durchbildung der Arme und des Gesichtes; der rechte Arm ist abwärts geneigt und die Hand weist gegen den Boden. Der Ellenbogen, die Verjüngung des Unterarmes, das schmale Handgelenk, der volle Handballen, die freien zierlichen Finger, alles das ist von einer organischen Synthese der Übergänge, die erst dieser letzten Phase der Suikozeit eigen ist. Das untere Gehänge nimmt die Abwärtsneigung der

Hand auf und leitet zu dem erhobenen linken Arm über. Der Unterarm liegt wagerecht, die Hand aber ist schräg aufwärts gestellt, wobei Daumen und Zeigefinger sich aneinander legen (Tafel 88). Von derselben Bildhaftigkeit ist der Kopf (Tafel 89). Gesicht und Krone sind nicht mehr getrennt und die ornamentalen Zutaten verdecken nicht die Kopfform. Als einheitliche Masse ist der Kopf zusammenmodelliert; die Haare, durch Strichelung angedeutet, fassen durch ihre erhöhte Frisur die Kopfmasse von allen Seiten her zusammen; sie enden nach der Stirn zu in einer welligen Linie, die in der Mitte, wo das Urna sitzt, kielförmig eingezogen ist und nach den Seiten schräg an den Schläfen entlanggleitet. Ein Strähn legt sich über die Ohrmuschel und rahmt sie ein; ein weiterer Strähn fällt vom Hinterkopf herunter, verknotet sich auf den Schultern und entfaltet sich in drei welligen Haarbündeln (Tafel 88). Die Ohren liegen dicht am Kopf, aber durch plastische Behandlung als besondere Körperteile betont: ein runder, wulstartiger Steg, der an den Läppchen den inneren Teil hohl läßt und die Ohrmuschel als dunklen Schatten einrahmt. Der hohe Hals, der in weichen Übergängen aus dem erhöhten Brustkasten sich entwickelt, gibt dem Gesicht eine feierlich beherrschende Haltung (Tafel 89). Die Gesichtsteile sind in ruhiger Symmetrie angeordnet, aber zwanglos über das Oval verteilt; nicht mehr aufgelagerte Reliefteile, sondern weich aus der Masse gewonnen. Die Backen, Kinn und Stirn sind gewellt; die Augen erhöht und leicht geöffnet; der Mund ist weich geschlossen. Dies Gesicht ist voller Leben, nicht mehr die grandiose Formel für einen einzigen Ausdrucksinhalt, wie die Versteinerung einer Idee, sondern der unmittelbar seelische Ausdruck eines Gefühlskomplexes. Jede Ansicht enthüllt eine neue Empfindung: Etwas von unten gesehen wirkt das Gesicht hoheitsvoll, feierlich, abgeklärt (Tafel 87); in der Nähe aber (Tafel 89) werden die Züge weicher, erregter und trauriger; im Profil (Tafel 88) wird der Ausdruck gütig und milde. Von einer sanften Herbheit sind die Linien, die den Umriß bilden; die linke Hand tritt in Beziehung zum Gesicht und der tief eingezogene Mund erhält plötzlich einen schmerzlichen Ausdruck, als ob er etwas verschweigen müsse. Das Stirnprofil wird durch die Stirnknochen der abgewendeten Seite durchbrochen. In der vollen Seitenansicht (Tafel 90 a) aber steigert sich dieser Ausdruck bis zum Schmerzhaften; der Oberkörper ist leicht nach rückwärts gedehnt, das Gesicht aufwärts gerichtet, die Hände greifen in den Umriß ein, die eine nach oben, die andere nach unten; das gibt der Haltung eine innere, erregte Spannung, die aber durch die weichen Umrißlinien des schmalen Körpers gebannt und durch den ruhigen Zusammenschluß aller Teile in ein rhythmisches Gleichmaß gelöst wird. Lächeln und Schmerz scheinen miteinander zu streiten, aber die klare und ruhige Disziplin der Formgebung überwindet das Persönlichwerden des menschlichen Ausdrucks und gibt der Gestalt die entwirklichte Schönheit eines heiligen Bodhisattvas. Durch das Zurückgreifen auf menschliche Gefühlsinhalte steigert sich das natürliche Empfinden für die Form. Diese freiere Behandlung des Körperlichen ist nicht aus Beobachtung gewonnen, sondern unmittelbar durch Erweiterung der archaischen Gesetzgebung. Frontalität und Symmetrie beherrschen noch immer die Grundform; aber die einzelnen Formteile werden ihrem natürlichen Charakter nach ausgewertet, der Ausdruck vervielfältigt und die Bindung zu einer künstlerischen Einheit nicht mehr ausschließlich durch architektonische Logik, sondern durch sichtbares Zusammenfassen in einen rhythmisch gegliederten Formkomplex gewonnen.

Tafel 91 bis 94. Die Figur 91 gleicht in der Anlage ihrer Gegenfigur, doch sind die Unterschiede in der Proportionierung so große, daß ein Zusammenspiel der beiden Gestalten untereinander nicht wirksam wird. Noch entschiedener als in Figur 87 ist das Ringen um Durchbildung des körperlichen Ausdrucks. So werden alle Verhältnisse entsprechend gesteigert; da aber die abgewogene Einheit der Übergänge dabei verloren geht, wird die Reinheit der Bildform beeinträchtigt. Die Gestalt ist ihrem Volumen nach voller,

daher kräftiger in ihrem Aufbau und bewegter in ihrer Gliederung. Hüften und Schultern sind breit, der Brustkasten gewölbt (Tafel 93), der Leib schmal, aber das Gewand schwer und lastend. In der Mitte hängt ein breiter Schurz (Tafel 91); die beiden Teile des Gehänges laufen von den Hüften abwärts nebeneinander, so daß eine Häufung von Faltenlinien entsteht. An der linken Seite ist das Gehänge schräg in die Breite gelegt und oberhalb des Sockels gedreht (Tafel 91 b); der Gürtel wird im Rücken weich und bauschig verknotet (Tafel 94). Die Steigerung der körperlichen Formen wird nicht gleichmäßig durchgeführt; so werden wohl die Oberarme durch das Gewand seitlich ausgerundet, aber die Handgelenke bleiben im Verhältnis zum kräftigen Körper dünn und schmächtig; das Ellenbogengelenk ist wieder härter als in der Gegenfigur. Dagegen ist das Gesicht von einer seltsamen Intensität des Ausdruckes. Hier zeigt der Vergleich der beiden Gesichter, wie sehr im Rahmen einander gleichender Formgebung der physiognomische Ausdruck sich zu ändern vermag (Tafel 93). Die Augen sind fast geschlossen, die Nase nach der Stirn hin gesenkt; der Mund ist breit entfaltet. Die Seitenansichten (Tafel 91 b, 92) sind voll harmonischer Geschlossenheit; durch die aufrechte Haltung und weiche Profilierung wirkt der schwere Körper ruhig und gelassen. Der Kopf ist vorwärtsgeneigt; die Linienfalten gleiten gleichmäßig ab, und die Schwellungen des Körpers sind weich gegeneinander abgewogen. Die Gestalt zeigt, in welcher Richtung die Entwicklung geht: Gewinnung körperlich-rhythmischer Verhältnisse, plastische Belebung der Gewandteile, malerische Oberflächentönung und Steigerung des Gesichtsausdruckes.

Tafel 95 bis 98. Reicher in ihrer ornamentalen Rhythmik und freier in der Weiterbildung des formalen Gestaltproblemes sind die beiden Figuren 95 und 99. Hier wird das Zusammenspiel der beiden Figuren, die Fugen und Monju-Bosatzu darstellen, durch die Korrespondenz der Anlage und der Proportionierung gewährleistet. Die Arme entsprechen sich in ihrer Haltung wechselseitig, so daß in einem Fall der Arm erhoben (Tafel 95), im anderen Fall gesenkt ist (Tafel 99). In der Mitte erscheint demnach das Motiv verdoppelt, während die Bewegung der äußeren Arme gegeneinander wirkt; so springt die äußere Silhouette der einen Figur gewissermaßen zur anderen über, schließt beide Gestalten in einem hohen Bogen ein und wird in der Mitte verkoppelt. Das Problem freier Silhouettierung des Körpers, das in Figur 91 zu einer Zerreißung der Maßeinheit führte, wird in diesen Gestalten gelöst, und zwar ähnlich wie bei der Figur Tafel 74. Der nackte Oberkörper wird in Höhe der Achsel schmal und flach zusammengefaßt (Tafel 95), erhöht sich von dort nach der Brust zu und geht gleichmäßig in die Schwellung des Leibes über. An den Hüften aber wird der Leib gleichsam in das bauschige Gewand versenkt. Der kurze, schöngefaltete Schurz verdickt die Masse der ganzen Rundung des Rumpfes nach zu einem Wulst; die große Rosette bildet den am weitesten vorgeschobenen Teil; von dort plattet sich die Körpermasse der Gewandung folgend wieder nach unten ab, vom Kreis in ein schmäleres Oval übergehend; Tafel 87, 91, 95 zeigen die allmähliche Steigerung dieses Motives. Gleichzeitig aber wird das Gewand von den Füßen abgelöst, die bis oberhalb der Gelenke sichtbar bleiben, und die Senkung zwischen den Beinen wird vertieft. Dabei fällt der linke Gewandteil tiefer herab, wird aber nach der Mitte zu höher geschürzt, so daß es aussieht, als ob der linke Fuß etwas nach auswärts gestellt sei. Nur bei den Shitennos (Tafel 45 bis 51) war es der Fall, daß die Füße frei standen; dort war dies aber durch gegenständliche Vorlagen bedingt; in Figur 27 kann in diesem Sinne von einer Lösung des Gewandes noch nicht die Rede sein. In seiner entscheidenden Auswirkung muß man dieses Motiv als neu gefundene Formel für den Ausdruck der körperlichen Form bewerten. Die späteren Werke werden zeigen, wie dieses Motiv in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Kardinalfrage bei der Lösung der formalen Gestaltprobleme wird[1]. Durch das Freiwerden der Füße

[1] Vergleiche Tafel 120, 122, 132, 148; für die ältere Behandlung Tafel 15, 44.

aus der Blockmasse wird der Sockel vom Rumpf getrennt. Er ist nicht mehr Fundament einer einheitlichen Masse oder die Basis eines säulenartigen Kernes, sondern ein selbständiger Unterbau, auf dem die Gestalt steht. Die Gestalt ist somit als Körper verselbständigt; die nackten Teile gewinnen positive Bedeutung; sie bilden den inneren Zusammenhang der Komposition und den lebendigen Kern der Bildmasse. Wohl unterbricht das Gewand den sichtbaren Anschluß aller organischen Teile, aber der Körper versinkt nicht in die vom Gewand verschlossene Masse, sondern wird an den Füßen wieder sichtbar. Die Gestalt ist somit vom Kopf bis zu den Füßen eine körperliche Einheit geworden; dadurch sind die Vorbedingungen für die gegenständliche Verdeutlichung des Gewandes gegeben. Das Gewand ist nicht mehr ornamentaler Abschluß einer verdichteten Masse, sondern ein besonderer Stoffteil, der den Körper wohl verdeckt, aber ihm folgt. Das Faltengefüge ist nicht mehr ausschließlich architektonischen Gesetzen unterworfen, sondern wird in seiner Lagerung von stofflichen Bedingungen und von der Körperlichkeit der formalen Grundform beeinflußt. Je mehr die Gestalt an Körperlichkeit gewinnt, muß auch das Gewand an Stofflichkeit zunehmen. Die entscheidende Cäsur in der Entwicklung liegt da, wo die beobachtete Naturform bestimmend auf das Formbild einwirkt. Das ist in diesen Werken aber noch keineswegs der Fall. Wohl werden für die Gesamtanlage der Falten aus der veränderten Formhaltung die entsprechenden Konsequenzen gezogen, aber die Führung der Linien bleibt vollkommen beherrscht von den Gesetzen ornamentaler Harmonie. Entsprach den alten Blockflächen eine senkrechte Gliederung des Faltengefüges, so wird aus der körperlich freien Haltung die Rundführung der Linien gefolgert. In der Mitte schließt das Gewand mit senkrechten Falten ab; an den Beinen aber verlaufen sie in flachen Bogen nach rückwärts, wo ihnen die von den Seiten herkommenden Falten entgegenlaufen (Tafel 96[1]). Die Fältelung ist weich und bauschig. Das Gehänge wird nicht über den Körper weggeführt, sondern fällt von den Schultern direkt abwärts; dabei legt es sich eng an den Oberarm. Wie Gewand und Gehänge als besondere Stoffteile behandelt werden, so wird auch zwischen Schmuck und Körper plastischer unterschieden. Die Schmuckteile liegen dick auf den Körperflächen auf; besonders die Ketten heben sich wirksam von den zart durchmodellierten nackten Teilen ab (Tafel 97), da sie nicht mit Bändern unterlegt sind, die wie bei Figur 87, nach dem Körpergrund hin vermitteln. Die mittlere Kette hängt sogar frei (Tafel 96, 98). Durch die Vereinheitlichung der körperlichen Erscheinung ist die Haltung der Gestalt zu einem selbständigen Hauptmotiv der Komposition geworden. Arme und Hände sind von vollendeter, plastischer Durchbildung, die die Lebendigkeit körperlicher Schönheit auf das Maß stilistischer Einheit zurückgeführt hat. Der rechte Arm greift der Schwellung der Gestaltmasse folgend schräg nach abwärts; die Hand ist nach unten geöffnet. Die linke erhobene Hand hält einen Lotuszweig mit zwei knospenartigen Blüten und einem Blatt. Die ganze Bewegung ist still, abgewogen und voll sanfter Feierlichkeit. Für das Gesicht und seine verborgene Ausdruckstiefe gilt ein Ähnliches, wie für die vorher behandelten Figuren. Jedoch ist der Hals schmäler, die Ohren stehen weiter ab, die Haare sind als schmale Stege gebildet; ein schmaler Reif, der im Haar liegt, trägt drei Ornamentaufsätze; in der Mitte steht eine kleine Gestalt mit Heiligenschein. Das Gesicht ist rundlich und verhältnismäßig klein; Mund und Augen sind geschlossen, die Lippen weich, wie im Schlafe; ein Ausdruck kindlicher Trauer liegt in den Zügen, aber auch eine sanfte Gelöstheit und Entspannung wie nach tiefer, innerer Erregtheit.

T a f e l 99 bis 102. Die Gegenfigur ist als Variation desselben Themas äußerlich nur wenig unterschieden. Aber die geringsten formalen Verschiebungen wirken in diesem so empfindlichen Zusammenspiel der Teile äußerst intensiv auf den Ausdruck der Ge-

[1] Vergleiche Tafel 75, wo die Falten am Bein in ähnlicher Weise zersprengt sind und fingerartig ineinander übergreifen.

samtstimmung ein. Dem gefühlsmäßigen Nacherleben bieten gerade diese musikalisch wirkenden Gestalten eine reiche Ausbeute. Die Gestalt ist ihrer ganzen Anlage nach kräftiger; die Faltenzüge sind klarer und strenger, das Gehänge ist bewegter. Die Haltung der erhobenen rechten Hand ist eindringlich und suggestiv; Zeige- und kleiner Finger stehen steil aufwärts, während die andern beiden Finger nach vorn greifen. Das Gesicht ist größer und die Gesichtsteile härter geschnitten und markanter durchgearbeitet (Tafel 101). Die Augen sind geöffnet, der Mund ist breit, mit tiefen Mundwinkeln und Falten. Der Ausdruck wirkt männlicher, weniger verschleiert als in der Gegenfigur. Aber auch hier wieder das reiche Wechselspiel: Etwas von oben gesehen wirkt es demütiger und ergeben (Tafel 101), im Profil, im Zusammenhang mit der Umrißlinie und der Handhaltung, freundlich und voll kräftiger Reinheit (Tafel 102).

Tafel 103 bis 109. Dieselbe Gegenwirkung im Gesichtsausdruck zeigt das dritte Figurenpaar; Figur 103 wiederholt die weichen und stilleren Züge der Figuren 87 und 95, während in Figur 106, entsprechend den Figuren 91 und 99, die kräftige Gliederung dem Gesicht einen männlichen und offenen Ausdruck gibt. Die drei Gestaltenpaare gehören ihrer Anlage und ihrem Ausdruck nach aufs engste zusammen. Doch überwiegt in den beiden letzten Figuren (Tafel 103, 106) der reiche und prächtige Eindruck der Gewandbehandlung. Dafür treten gewisse Einzelheiten, die Durchbildung des Körpers betreffend, zurück. Die Gewandteile sind in ihrer Stofflichkeit voller entwickelt; was hier mit Stofflichkeit im plastischen Sinne gemeint ist, ergibt sich aus dem Vergleich mit Figur 87. Das Gehänge ist wieder, wie bei 87 und 91, über den Körper gelegt; dadurch wird auch die Haltung der Arme wieder enger an den Rumpf gebunden und die Gestalt in ihrer körperlichen Auswirkung gehemmt. So sind die Achseln durch die strengen fächerförmigen Faltenzüge verdeckt (Tafel 105, 108), und die — bei Figur 95 — in ihren Übergängen so weiche und lebendige Profilierung des nackten Oberkörpers wird durch die geraden Stofflinien und durch die Schmuckketten überlagert. Auch die Ausbuchtung der Hüften, die in dem voraufgegangenen Figurenpaar dem Körper eine klare Gliederung gaben, verschwinden wieder unter der Gewandmasse; am Leib liegt eine große Schleife wie bei Figur 87. An den Seiten (Tafel 106, 107) ist das Gehänge einmal verschlungen und endet in jener wellenförmigen Ausbiegung nach vorn, wie bei der Kokuzo (Tafel 38). Die Faltenlinien sind klar und winklig geschnitten, ihre Anordnung durch Parallelführung beherrscht, aber sie folgen weich der Körperform und vereinheitlichen den Fluß der Gestaltmasse. So ist auch der Umriß des Rumpfes gleichförmiger geworden, und die langen durchlaufenden Linien geben der Rhythmik der Gliederung ein ruhig feierliches Tempo. Diese Linien gliedern nicht mehr die unbewegte Masse (Tafel 38), sondern begleiten sie nur. Die unbewegte Masse der alten Figuren ist zu einem lebendigen Wechsel des Volumens umgeformt worden, und der Gesamtaufbau wird bestimmt durch die Haltung, die selbständig aus der Körperlichkeit der Gestalt gewonnen ist. Und darin übertreffen gerade diese letzten beiden Figuren durch die Reife und Beherrschung der formalen Mittel noch die beiden vorigen; besonders Figur 106 umschließt ein reiches Maß melodischen Zusammenspieles aller Verhältnisse. Der Oberkörper und die Oberarme sind zurückgenommen, der Kopf ist nach vorwärts geneigt; der linke wagerechte Arm (Tafel 106b) dringt mit der Schwellung des Leibes, die gleichmäßig nach der Brust und den Füßen zu abflaut, nach vorwärts. Der rechte Arm (Tafel 107) verbleibt im Fluß der Masse, aber die Hand ist entfaltet; Zeige- und kleiner Finger weisen nach rückwärts, während die beiden anderen sich gegen den Daumen zu legen.

Wir haben diese drei Figurenpaare zusammenfassend behandelt, da sie ihrer Technik, Formgebung und ihrem Ausdruck nach nicht voneinander zu trennen sind; allen diesen Figuren lag dasselbe Formprinzip zugrunde, nur daß das Problem der

körperlichen Einheit bei den ersten beiden Figuren noch nicht in seiner ganzen Auswirkung in Erscheinung trat. Sie lassen sich als folgerichtige Weiterbildungen der koreanischen Werke ansprechen, wobei sie die — in den früheren Werken getrennt entwickelten — Formen der Großplastik und Kleinplastik miteinander vermischen. Als Komponenten lassen sich die große Kokuzofigur (Tafel 38) und die Statuette (Tafel 56) ansprechen; das Figurenpaar 87, 91 stellt das Zwischenglied dar zu den reiferen Figuren 103 und 106. Aus der säulenartigen Kernbildung der Kokuzo hat sich die körperhafte Gliederung mit ihrer weichen Profilierung und Rundbeziehung entwickelt; aus dem weit ausgreifenden, doch streng und winklig gebundenen Gestus ist eine rhythmische Bewegungshaltung geworden; Gesicht und Hände zeigen in beiden Fällen dieselbe Verquickung von plastischer Realität und idealisierter Klarheit; dieselbe Innerlichkeit des Ausdrucks und dieselbe Sensibilität der Formbehandlung liegt beiden Figurengruppen zugrunde. Aus der Formbedeutung der Linien ist eine solche der Profile geworden. Der malerisch-reliefmäßigen Bewegtheit der Oberfläche, die in der koreanischen Kleinplastik sich ausgebildet hatte, entspricht hier die farbig-plastische Tönung. Auch Einzelheiten wiederholen sich in diesen Figuren: so die Art des Gewandes und des Gürtelschurzes (Tafel 95), die einfachen Ketten (Tafel 87), der Auslauf der Gehängefalten (Tafel 106 b), die Haarsträhne (Tafel 88, 96, 100), die Verknotungen an den Schultern (Tafel 89, 90) und die Behandlung der Hand- und Fingergelenke. Außer den Beziehungen zu der koreanischen Schule lassen sich aber auch solche zu den Werken des chinesischen Mischstiles feststellen; an Einzelheiten seien vorweg erwähnt: die rundgeführten Schmuckbänder (Tafel 95), die Faltendrehungen (Tafel 96), die Gürtelknoten (Tafel 87), die gesprengten und bauschigen Faltenzüge (Tafel 100), die Abschnürung des nackten Oberkörpers, die mächtigen Augenbrauen (Tafel 105) und die Form des geteilten Sockels. Aber die Verwandtschaft mit jenen Mischwerken reicht noch weiter; in beiden Fällen steht die plastische Verstofflichung der Zutaten und die Körperhaftigkeit der Gestaltgliederung im Vordergrund. Nun liegt es einem Spätstil schon als Voraussetzung zugrunde, daß er auf dem gesamten Formerbe der Vorzeit beruht; Beeinflussungen verschiedener Richtungen daher wenig besagen. Auch gehören ja manche der Werke der letzten Gruppe zeitlich bereits der Spätzeit an. Es handelt sich aber nicht nur um eine bloße gegenseitige Beeinflussung, sondern um die Gleichheit der künstlerischen Absichten, so daß wir die Resultate der Formlösungen vergleichen müssen. Und darin zeigen diese Figuren nun deutlich, wie verschieden die Voraussetzungen waren und wie reifer und einheitlicher in diesen letzten Werken die Lösungen sind. Bei den Werken des Mischstiles bildete trotz der freieren, körpermäßigen Gliederung eine bewegungslose Masse die formale Voraussetzung der Bildform; zwischen Körper und Gewand bestand ein Mißverhältnis, da dieses ohne Vermittlung und ohne Rückbeziehung zum Körper, auf Grund der plastischen Besonderheit zu einem selbständigen Bewegungsmotiv gesteigert wurde. Hier aber handelt es sich um die Konsolidierung der körperlichen Einheit, aus der alle weiteren Formmotive sich auch logisch ergeben. Die nackten Körperteile bildeten bei den Werken des Mischstiles nur eine Kontrastwirkung zum bekleideten Körper; hier aber sind sie das Gerüst des körperhaften Aufbaus. Dort blieben Gestalt und Sockel immer noch als Masse ungeschieden; hier aber stehen die Füße frei, der Sockel wird formal und dinglich von der Gestalt getrennt. Wie der Körper eine selbständige Einheit bildet, so bilden auch alle Gewandteile untereinander eine formale und reale Besonderheit; diese geht z. B. schon so weit, daß bei Figur 95, 96 die Schmuckkette freihängend der Brust vorgelagert ist. Die Differenzierung der Gewandteile ist also nicht mehr reliefmäßig plastisch gewonnen, sondern folgert sich aus der Freikörperlichkeit und der Realität der Gestalt. Aus der freien Körperlichkeit erwächst dann der reiche und freie Gestus und die rhythmische Haltung.

Wir müssen noch einmal auf die Kokuzo (Tafel 38) zurückgreifen, um zu erkennen, daß die neuen Formbegriffe in selbständiger Entwicklung aus den frühen Formen gewonnen sind. Tafel 39 und 106 b, 107 seien als besonders sprechende Beispiele angeführt: dieselbe Balancierung der Haltung, der Abfluß der Gestaltmasse, die Durchbildung der Hände und Arme, ihr Gestus und ihre Eingliederung in den Gesamtverlauf von Masse und Linien, nur alles voller und reicher, unter Verwertung der neuen Gestaltauffassung. Aus der Kernbildung der Figur hat sich die körperliche Gestalt herauskristallisiert; das Gewand hat sich als besonderer Teil von der Masse gelöst, und die Haltung der Arme ist zum rhythmischen Gestus gesteigert. Hier liegen die neuen Motive bereits als Voraussetzungen dem alten Formbestande zugrunde. Man könnte vergleichsweise sagen, daß die alte Form zum Quadrat erhoben ist. Dabei ist den Werken des frühen und reifen Stiles die Qualität und Disziplin der Arbeit, die Einheitlichkeit der Bildform und die Reinheit des inneren Ausdrucks in gleichem Maße eigen. Ganz anders dagegen wirken die Werke des Mischstiles (3. Kapitel): unvermittelt stehen die verschiedenen Stilmomente gegeneinander, ohne Möglichkeit, die neuen Motive auf voraufgegangene zurückführen zu können. Eine eklektische Unstimmigkeit und das Auseinanderfallen der straffen Bildeinheit in verschiedene Formtypen nehmen ihnen den endgültigen Charakter; sie wirken provisorisch, unausgereift, ungezügelt. Schwere, gebundene Masse, wo in den koreanischen Figuren die rhythmische Gelöstheit der Körperform steht; barocke, leidenschaftliche Bewegtheit, wo hier die Einordnung in ein harmonisches Zusammenspiel beruhigend wirkt. Damit sei kein Werturteil abgegeben, denn in ihrer künstlerischen Erscheinung wirken sie nicht weniger ergreifend als diese; nur der Unterschied soll festgelegt werden. In einem Fall beruht die Grundstimmung auf dem Ausdruck einer inneren Stille und keuscher Schwermut; im anderen Falle wirkt sie als grübelnd erregter Ernst und leidvolle Schwere. Die Aussonderung dieser Mischwerke in eine besondere Gruppe erscheint also nachträglich noch einmal gerechtfertigt. Neben der Entwicklungsreihe derjenigen Werke, die mit augenscheinlich fremdem Material wirtschaften und erst durch Zuführung von Vorstellungen aus einem entlegenen Kunstkreis zur weiteren Ausgestaltung gedrängt wurden, läuft demnach eine zweite, die aus sich selbst heraus die neue Formulierung findet. Bei beiden Reihen aber handelt es sich um dasselbe Thema: Gewinnung der körperhaften Gestalt, Verlebendigung der Gewandteile und Steigerung des persönlichen Ausdrucks, mit einem Wort also, um eine komplexe Bereicherung der Bildmäßigkeit. In den koreanischen Werken führten diese Probleme zu einem abgeschlossenen Resultat; das Formergebnis verblieb dabei im Umkreis der alten Stilgesetze. Nicht so bei den anderen Werken; einerseits blieb die Abhängigkeit von alten Formen eine größere, während anderseits einzelne Motive eine bis ins Barocke aufgelöste Gestaltung zeigten. Gerade in der vehementen Behandlung der Einzelheiten aber zeigte sich ein Impuls, der mächtig auf Gewinnung neuer Ausdrucksformen losging. Nach dieser strengen Scheidung der beiden Gruppen dürfen wir also in der Kernbildung, die die Werke der letzten Gruppe fast durchgehend aufweisen, nicht einen abgewandelten Typus koreanischer Provenienz sehen, oder diese Figuren unter die Reihe der koreanischen Arbeiten setzen, sondern müssen darin die freiplastische Umwertung des im reliefmäßigen Steinstil gehemmten Formbildes sehen. Auffallend bleibt, daß sich die schematische Aussonderung in chinesische und koreanische Werke auf Grund des japanischen Materials ziemlich zwanglos durchführen läßt. Eine eingehende Untersuchung der chinesischen Plastik aber muß hier weiterhelfen.

Tafel 110. Der Formtypus dieser frühesten Arbeiten in Lack scheint eine weitere Verbreitung gefunden zu haben[1]; in Japan selbst läßt sich allerdings nur die kleine Lackfigur, die jetzt im Naramuseum steht, heranziehen. Sie zeigt gegenüber den drei

[1] Eine stehende Figur im Kölner Museum zeigt denselben Typus und ähnliche Arbeit.

Figurenpaaren im Horyuji eine freiere und beweglichere Gestaltung, wobei das kleinere Format und ihre Selbständigkeit als Einzelfigur in Anrechnung zu bringen sind. Die Technik ist die gleiche; ebenso wiederholen sich die Sockelbildung, Blattform, die Anlage der Gestalt, die freistehenden Füße und die Ausbauchung an den Hüften, die Gewandbehandlung und Ornamentierung, das Gehänge, das den Oberarm entlanggleitet und nicht den Körper überquert, die Kerbung der Haare, ihr Abschluß nach der Stirn zu, der aufgelegte Haarreif und die Ohren (vgl. Tafel 95, 99). Die Arme aber sind freier bewegt; der rechte greift nach oben bis über die Schulter hinauf, die Hand greift nach innen, und der Ellenbogen ist weit nach außen gedreht. Dementsprechend ist auch das Gehänge lebhafter bewegt. Die linke Hand hängt schräg abwärts und greift in die Gestaltmasse über. Aber der Körper bleibt vollkommen ruhig und frontal; lediglich die Bewegtheit der Armhaltung ist gesteigert; darin erkennt man, daß die Körperhaftigkeit dieser Figuren noch nicht Bewegungseinheit bedeutet; nur der Gestus ist freier geworden. Die Bewegung hat noch nichts zu tun mit den Bewegungsmotiven späterer Zeit[1]. Der Schurz ist nicht mehr flach entfaltet, sondern in der Mitte eingekerbt und gegen den Leib zu gewinkelt; dadurch wird die Unterscheidung der Beine, die ein Hauptmotiv des Hakuhostiles (6. und 7. Kapitel) bildet, vorbereitet. Der etwas klobige und barocke Heiligenschein ist ergänzt.

Abbildung 19. Die Bronzestatuette aus der kaiserlichen Sammlung zeigt aber, daß auch zwischen den Werken des reifen koreanischen Stiles und denen des fremden Mischstiles Wechselwirkungen bestanden haben müssen. Das ist nicht verwunderlich, denn diese Werke gehören, wie schon erwähnt wurde, ihrem stilistischen Sachverhalt nach alle etwa der ausgehenden Hälfte des 7. Jahrhunderts an, also einer Zeit, für die wir eine weitere Verbreitung der neuen Ideen und eine gegenseitig enge Berührung der in der Frühzeit streng geschiedenen Stile voraussetzen können. So ließ sich bereits Figur 99 mit Figur 74 zusammenstellen; beiden Figuren ist die Tendenz der Profilierung eigen und die Kontrastwirkung zwischen nacktem Oberkörper und Gewandmasse; dasselbe gilt von Figur 75; hier kommt noch die entwickelte Rundbildung der Komposition hinzu. Figur 80 ging deutlich auf den älteren Typus der koreanischen Kleinplastiken zurück; die barocke Durchbildung ihres Gehänges aber scheidet sie von der hier behandelten Gruppe. Sie zeigt, in welchem Maße die beiden Richtungen in ihrem Kunstwollen einander gleichen und wie verschieden die Lösung und Wirkung ist. Die Kwannonfigur Abbildung 19 zeigt nun eine ähnliche Vermischung von Stileinzelheiten dieser und der vorigen Gruppe. Der Vergleich mit Figur 99 zeigt folgende Übereinstimmungen: die Gestaltanlage mit den freistehenden Füßen, die Verdickung des Umrisses an den Hüften, verstärkt durch Überlagerung von Gewandteilen, das Gehänge, das sich an die Oberarme anlegt und den Körper nicht überquert. Die gedrungene Proportionierung aber, die kantigen, gesäumten Faltentreppen mit zwischengelegten Linien, die in den glatten Grund eingeritzt sind, die blockartigen Füße ohne besondere Durchbildung der Zehen und die Behandlung der Gesichtsteile stehen im engsten Zusammenhang mit Werken der letzten Gruppe. Figur 66 und 77 seien als Belege angeführt; bei Figur 66 dieselbe Art der Gesichtsbildung: die umränderten schmalen Augen, die kantigen, hohen Augenbrauen, die Nase mit den harten Linien der Nasenflügel, der kräftige Mund mit der gewölbten Oberlippe und der lappigen Unterlippe, die Senkung der Mundwinkel und am Kinn; dazu kommt das Motiv, die von der rechten Schulter herabfallende Kette über den Arm, beziehungsweise in die Hand zu nehmen. Figur 77 gleicht jener in der Proportionierung und der Gewandbehandlung; die eingeritzten Faltenlinien zeigen in der Zeichnung dieselbe dünne Wellung.

[1] Vergleiche Tafel 141, 148; die reifste Bewegungsdarstellung der hier behandelten Perioden.

Mit der formalen Gewinnung der freien Gestalt als Grundform des plastischen Bildes hat die archaische Formgebung ihre letzte Stufe erreicht. In den Frühwerken bildeten Block- oder Kernmasse den formalen Ausgangspunkt; die frontale Proportionierung der Masse und ihre Gliederung durch ein architektonisch aufgefaßtes Liniennetz schloß die Bildform zu einer Einheit zusammen, die in allen ihren Teilen als Ausdruck einer allgemein gültigen Grundstimmung sichtbar wurde. Im Anschuß an die Probleme der Haltung und Bewegung der Figur entwickelte sich — vorerst in der Kleinplastik — aus der geometrisch monumentalen Grundform der Begriff des Körpers als malerische Steigerung der allzu unbewegten Masse. In diesen Figuren ist nun die Gestalt bewußt als Körper aufgefaßt. An Stelle der frontalen Einheit ist ein Komplex von Formen getreten; die Flächen sind im Sinne des Rundkörpers erweitert und zusammengefaßt; die klare Einfachheit der rechnerischen Beziehungen ist zu einem Bündel abgewogener Maßverhältnisse gesteigert, deren innere Bildung nach dem Gesetz harmonischer Rhythmik erfolgt. Dies Zusammenspiel aller Teile, Verhältnisse und Beziehungen aber sind nicht mehr so offensichtlich zu übersehen, wie die logische Rechnung der frontalen Ansichten bei den älteren Werken, sondern müssen gewissermaßen mit dem ganzen Körper nachgefühlt werden. Die Haltung ist zu einer Bewegung geworden, die bis zum Gestus eines stillen Tanzes gesteigert wird. Die Bewegung selbst aber wird nicht auf den Körper übergeleitet; der Rumpf bleibt unbewegt. So ist einerseits der Beziehungsreichtum von Körper und Gliedermaßen größer geworden, und die Übergänge von Vorderansicht in die Seitenansichten reichhaltiger entwickelt; anderseits aber bleibt der Körper selbst als Masse neutral, und aus der Summe der Überleitungen bilden sich bestimmt formulierte Ansichten, die sich jeweilig zu einem geschlossenen Bild zusammenschließen und in der reinen Vorder- oder Seitenansicht gipfeln. Gerade diese Verquickung von Frontalität, Rundkörper und Bewegung aber verleiht den Figuren ihre besondere Qualität; immer wieder wird die Bewegung auf das Maß abgewogener Ruhe zurückgeführt, und die Fülle harmonischer Profillinien, in die der Körper wechselnd übergeht, entwirklicht ihn und bildet die natürliche Willkür zu einer gesetzmäßigen Rhythmik um.

Tafel 111 bis 116. Mit zunehmender Verallgemeinerung der in der Frühzeit getrennt entwickelten Formen wird das Gesamtbild der künstlerischen Erscheinungen immer reicher und wechselvoller; die strengen Grenzen zwischen den einzelnen Stilen verwischen sich und als Ergebnis treten uns Werke entgegen, deren Formbild die Durchdringung von Stilmomenten verschiedener Schulen zeigt. Die Wechselbeziehungen zwischen den Werken des Mischstiles und den koreanischen Spätwerken wurden bereits erwähnt. Die Chugujikwannon (Tafel 111) stellt nun eine Synthese der alten Toriformen mit den entwickelten Problemen malerischer und körperhafter Bildwirkungen dieser letzten Phase der Suikozeit dar. Der Stil der Toriwerke, soweit sie nicht unter fremden Einfluß gerieten, hatte, wie wir im 1. Kapitel angedeutet haben, im Laufe der Zeit eine Erweiterung erfahren, indem die auf die Kleinplastik zurückgehende malerische Auffassung auch auf die monumentale Kernform übergriff. Die strenge Blockmasse wurde aufgelockert; die Übergänge weicher ineinander überführt; die Einordnung in eine geometrische Grundform weniger offensichtlich durchgeführt. Die ungeheuere Spannung, die auf der Differenzierung der Massenteile in Last und Stütze beruhte, ließ nach, und wurde ersetzt durch die malerische Einheit der Masse, doch ohne die Oberflächen auszurunden und zu einer Folie für Lichtwirkungen zu machen; die Charakterisierung als „malerisch" soll nur den unmittelbaren Zusammenschluß der Teile in eine „Masseneinheit" ausdrücken. Diese Tendenzen, die allen Werken der späteren Suikozeit gemein sind, führten zu einer Abwandlung des alten Stiles (Tafel 31, 33). An dieser Stelle setzt nun die Einwirkung des ausgereiften Spätstiles ein. Ihre letzte und reifste Auswirkung stellt die Nyoirinkwannon des Chugujiklosters, die wir den Meisterwerken der alten Kunst zurechnen

müssen, dar. In ihr verbindet sich die malerische Reinheit der Masse mit dem entwickelten Gefühl für die Gesamtheit der körperlichen Erscheinung. In Anwendung auf die komplizierte Haltung, die die Nyoirindarstellungen bedingen, konnte sich die neugewonnene Gestaltauffassung in weiterem Maße ausdrücken, als dies in den frontal ruhigen Gestalten der stehenden Figuren der Fall war. Der kreisrunde Sockel bleibt in seinem unteren Teile sichtbar (Tafel 111), ähnlich wie bei Figur 75; diese Figur weist auch sonst formale Ähnlichkeiten auf. Breit vorstoßend, legt sich ein Lotusblattkranz um den Fußpunkt des Thrones. Der Fuß ruht auf einer Lotusblüte, die auf hohem Stengel von der Bodenplatte aufsteigt[1]; zwischen den Rundkern des Sockels und den Blattkranz ist eine Stufe eingeschoben, die von der Basis aufgenommen wird; so wird das Kernrund gleichmäßig verbreitert und nach unten abgestuft. Diese rechtwinklige Überleitung der Sockelteile unter Einschluß der gewölbten Blätter erinnert, wie auch die Form der Blätter, an die Sockelbildung der Trinität (Tafel 1). Mit der Rundung des Sockels ist auch die Rundbildung des gesamten Aufbaues der Gestalt gegeben. Im oberen Teil ist der Sockel abgeschnürt (Tafel 116) und leicht verjüngt. Die Sockeldecke die um den ganzen Thron herumführt, endet unten in einer Reihe gleichförmig zentraler Faltenmotive und wird nicht über das linke Bein gelegt. Der Faltenwurf des Gewandes ist, den zwei Teilen des Gewandes entsprechend, in zwei Faltengruppen angelegt, die aber gegenseitig in ornamentaler Verbindung stehen. Der eine Teil bedeckt das linke Bein und begleitet dann in freier Variation die untere Faltenreihe (Tafel 111). Der andere Teil bedeckt das erhobene Bein; die Falten folgen in senkrechten Kurven der Körperform (Tafel 114), wobei die unterste Falte fast wagerecht abschließt; das seitliche Gewandende ist übergeschlagen und fällt in senkrechter Linie ab, wiederholt die entsprechende Falte des unteren Gewandteiles und läuft schräg gegen das rechte Knie zurück, wo es wieder herabfällt und in die mittlere Faltenreihe des Sockelbehanges übergeht. So fällt das Faltengeriesel einheitlich in einem großzügigen Rhythmus herunter (Tafel 111): am Bein von rechts nach links, in entgegengesetzter Richtung gegen das diagonal gelegte Gewandende, spielt über in die bewegte obere Faltenreihe, beruhigt sich zum gleichmäßigen Faltenkranz der Sockeldecke und klingt aus in der klaren Reihung der Lotusblätter. Die Falten verlaufen in langen, ungebrochenen Linien oder Stegen, in rhythmischer Variation der alten Parallelführung und Zentralisierung. Die weiche Überlagerung der Stoffteile, der harte Schnitt der Gewandenden und die plastische Rundung der Falten ergeben eine reiche Kontrastwirkung von hellen Grundflächen und dunklem Faltenmuster (Tafel 112, 114). Sie wirken nicht mehr als kalte Linien, sondern als lebendige Schattenstreifen; das ungestüme Licht des umgebenden Raumes wird sozusagen magnetisch von der Bildmasse angezogen und zu einem rhythmisch bewegten Ornament gebändigt; dabei bleibt die Grundform selbst unbewegt. Man könnte von einer Malerei sprechen, die nur mit Licht und Schatten als den edelsten, unverfälschten Malmitteln arbeitet und große Hieroglyphenmuster hinzaubert; Masse und Atmosphäre, die harmonisch gegeneinander wirken. Die einzelnen Ornamentflächen, die durch die Musterung der Falten entstehen, sind keine geometrischen Ebenen mehr, sondern plastische Kompartimente einer lebendigen Rundform (Tafel 112). Die Bewegtheit der Falten ist weit entfernt von der barocken Bildung in den Werken der letzten Gruppe, sondern durch Ableitung aus der strengen Linienmusterung der Toriwerke gewonnen (vgl. Tafel 13). Dabei drängt der Körper gegen das Gewand an: die Falten werden von der Wölbung des rechten Knies flach gelegt (Tafel 115) und am linken Bein sind die Faltenzüge gesprengt und gehen in die Masse zurück (Tafel 112). Es ist dieselbe maßvolle Scheidung von Stoff- und Körpermasse als plastische Teile, die noch nichts mit naturalistischen Tendenzen zu tun hat, wie bei den sechs frühen Lackfiguren. Es

[1] In Figur 75 ist dieser Blütenstengel abgebrochen.

handelt sich immer nur um den Begriff des Körpers, nicht um die Anschauung des Körpers. Wie die beiden Beine sich zwanglos aus der Gewandmasse abheben, so steigt der Oberkörper nackt und frei aus dem Gewoge der Faltengassen auf (Tafel 113); kein Schmuck und kein Gewandbehänge stört die untadelig reine Körperform. Der Leib liegt weit zurück, das rechte Bein ist hoch gelegt, so daß der Schoß verdeckt bleibt. Die Körperteile sind also plastisch der Tiefe nach geordnet, nicht mehr als gewinkelte Flächen gegeneinander gestellt. Ebenso der rechte Arm, der sich gegen das Gesicht legt; er ist soweit in die Gestaltmasse hereingenommen, daß der Oberarm sichtbar bleibt und der Unterarm sich freiplastisch von der Brust abhebt. Der Oberkörper ist leicht nach vorwärts geneigt und das Gesicht schaut nach abwärts; so wird der tiefe Schoß überdacht (Tafel 115). Der Oberkörper steht in vollem, hellem Licht, während der Schoß im dunklen Schatten liegt (Tafel 113). Das Spiel von Hell und Dunkel, das in den unteren Gewandteilen sich musterartig ausdrückte, wird somit nach obenhin zu einem einmaligen Gegensatz von dunklem Schoßschatten und strahlend hellem Leib zusammengefaßt. Die plastische Tiefe der Körperform wird gebunden durch die einheitliche Staffelung der Bildform und beruhigt durch das Gleichmaß der Anlage. Kelchartig wächst der Leib auf, unter Symmetrie der Masse, die in den hohen Schultern sich gleichmäßig entfaltet und den aufrechten Kopf krönend in die Mitte setzt. Die Oberarme schließen den Umriß glockenartig ab[1]; die Ellenbogengelenke liegen etwa auf gleicher Höhe. Der linke Unterarm, die linke Hand und das linke Bein bilden einen durchlaufenden Strom (Tafel 114), der die Aufwärtsbewegung von rechtem Bein und rechtem Arm ausbalanciert; die Schrägstellung des Oberarms und die Schräglage des Gewandendes (Tafel 111) wirken als Bindeglieder. Aber diese sichtbaren Beziehungen gelten nicht als lineare Systematik, durch die die Masse gleichmäßig organisiert wird, sondern sind nur der sichtbare Ausdruck der körperlichen Harmonie, nach der alle Teile zu einem formalen Gleichklang zusammenfließen. Die Körperformen sind zu einem weichen Ebenmaß von Verhältnissen zusammengefaßt; um so eindringlicher wirkt ihre plastische Verlebendigung, die aus der organischen Grundform heraus ein weiches Spiel von Licht und Schattentönen entwickelt. Eine einheitliche, unzerteilte Oberfläche verbindet alle nackten Teile zu einer lebendigen Formgestalt. Leib, Brüste und Schultern bilden eine gleichmäßig plastische Einheit voll weich durchmodellierter Übergänge (Tafel 113), und die Arme, Hände und Füße sind von abgewogener Bildhaftigkeit. Die Gelenke sind weich, die Finger gelöst und von der Hand abgesondert; die Füße sind sichtbar, die Zehen sind einzeln durchgebildet und die Nägel angedeutet. Man muß die Art, wie die linke Hand mit den leichtgekrümmten Fingern sich zwanglos um das Fußgelenk legt (Tafel 113, 114), und dieses sich wieder körperlich vom Gewand abhebt, mit dem entsprechenden Motiv älterer Werke vergleichen (Tafel 29), um zu erkennen, wie bildhaft und klar die Körperlichkeit der Gestalt zum Ausdruck gebracht ist. Nirgends aber wird der Körper bewegter Willkür preisgegeben. Die große urbildhafte Ruhe beherrscht die Form und nur das Licht tastet die wunderbar durchmodellierte Oberfläche ab (Tafel 115) und scheint sie zu einer Körperform zu erwecken. Wie in den alten Werken der Torischule, so krönt auch hier der große Kopf mit dem Heiligenschein den gesamten Aufbau. Als eine einzige runde Masse ist der Kopf durchgebildet (Tafel 113); die Linien des Haaransatzes laufen an den Schläfen in die Masse zurück; die Haare sind stofflich nicht verdeutlicht, nur zwei kugelartige Aufsätze liegen auf dem Kopf (vgl. Abb. 6). Stirn und Schädeldecke bilden eine zusammenhängende Rundung und erst die Augenbrauen trennen das eigentliche Gesicht ab. Die längliche Blockform schimmert durch, jedoch sind die Übergänge nach den Seiten hin weich (Tafel 112, 115), und die Backen und das untere Kinn bleiben sichtbar, so daß, wie an den

[1] Vergleiche die alte Formgebung des Oberkörpers bei der Jumedono (15).

runden Armen, die Profilierung nur der weiche Abschluß einer gewölbten Masse ist. Die weiche Plastik des Gesichtes wird dadurch erhöht, daß die weichen Lippen in linienartig bewegte Ränder auslaufen und die Brauen die Senkung der Augen gegen die Stirn zu umrahmen (Tafel 113). Den Schultern entlang fallen Haarsträhne, die in kleinen Voluten enden; die letzten Ausklänge der Motive der Torischule. Auch der Heiligenschein mit den sieben sitzenden Buddhagestalten entspricht der typischen Anlage der Toriwerke. Aber nicht nur motivische Einzelheiten oder Übereinstimmungen in der Auffassung der Gesamtanlage entsprechen den Toriwerken, sondern auch die tief innerliche, absolute Endgültigkeit des Ausdrucks geht auf die Grundstimmung der frühen Toriarbeiten zurück. Diese Strenge wirkt hier in dem Wohllaut der rhythmischen Erscheinung als Herbheit nach. Wie ein erhabenes Preislied auf die Stille und die Geborgenheit eines übermenschlichen Friedens wirkt dieses Werk. Wer in dem kleinen Kloster, das die Figur beherbergt, den Nonnen zugesehen hat, wie sie um diese Gestalt wie um eine große Mutter besorgt sind, sie hüten und mit Blumen und Lichtern umkränzen, wie alle ihre Bewegungen durch den anmutigen Reiz eines kindlichen Lächelns und den Ernst einer ganz vergeistigten Liebe verklärt werden, der fühlt einen Abglanz der dämonischen Ruhe und der göttlichen Barmherzigkeit, deren Zeuge diese nachdenklich heitere Gestalt ist. Und die Worte Rodins erhalten für uns kluge Westeuropäer einen eindringlichen Klang: „Sind wir wirklich so weit herabgekommen, daß wir widerstandslos den großen mystischen Vogel davonfliegen lassen?“

Mit der Chugujikwannon schließen wir die Reihe der Denkmäler ab, die wir der Suikozeit zuschreiben zu dürfen geglaubt haben. Wir hatten versucht, die formalen Unterschiede auf die Ursachen zeitlicher oder lokaler Verhältnisse zurückzuführen; so ergaben sich gewisse Gruppen, deren Werke wie die Generationen einer Familie durch Vererbung und Blutsgemeinschaft miteinander verwandt sind. Diese Familien aber gehörten einheitlich derselben Gattung an, die wir als Suikostil bezeichnen konnten, und die wiederum der großen, über die ganze Kulturwelt verbreiteten Art des archaischen Stiles angehört. Allen diesen Werken ist dieselbe Gesetzmäßigkeit eigen, die die Bildform unter Neutralisierung der Naturform zu einer selbständigen künstlerischen Einheit erhebt. Alle Ausdrucksmotive lassen sich zurückführen auf eine Reihe wiederkehrender Grundformen, die die grandiosen Formeln für eine Ideenwelt darstellen, die in gedankenvoller Leidenschaft mit den ewigen Problemen der Weltbedingtheit und Erlösung erfüllt ist. Der Reinheit der Formen entspricht die Verinnerlichung des Ausdrucks. Diese Werke sind mit gewaltigen Maßstäben gemessen, die immer mit der Unbegrenztheit des Horizontes und mit der Absolutheit eines Traumes rechnen. So ist dieser archaische Stil ein wahrhaft monumentaler: Jeder Gedanke wird zur Idee gesteigert, jede Form zu einem Monument verallgemeinert. Die ruhende Masse herrscht über den Körper, der große Rhythmus über jede Bewegung, die künstlerische Bildform über die Naturerscheinung. Die Qualität dieser Werke mißt sich an der inneren Reinheit der Grundidee so gut wie an der Beherrschung der formalen Aufgaben. Die Formgebung beruht somit nicht auf einer Dissonanz von Gestaltung und Beobachtung, sondern wurzelt in der tiefbegründeten Gedankenwelt dieser Zeit. Die Macht dieser Gedanken war allerdings so groß, daß diese Künstler gar nicht anders konnten, als sich in „übergeordneten“ Formen aussprechen; ihnen stand keine andere Wahl frei; ihrer Geistigkeit entsprach keine Vielgestaltigkeit. Ihre Weisheit und fromme Erkenntnis gab ihren schaffenden Händen die unermessene Disziplin der Demut; ihre Werke waren ihnen Urbilder und den Laien Ruhestätten.

II. Teil.

5. Kapitel.

„Überblicken wir die künstlerische Tätigkeit früherer Zeiten, so steht die architektonische Gestaltung des Kunstwerkes durchaus im Vordergrunde, die imitative bildet sich erst langsam aus. Es liegt dies in der Natur der Sache, denn das allgemeine künstlerische Gefühl, das instinktive Bedürfnis, aus dem Stückwerk des Erlebten ein Ganzes für unsere Vorstellung zu bilden, schafft und waltet mit Verhältnissen direkt aus sich heraus, wie die Musik; die künstlerische Naturforschung bringt erst allmählich ihren immer reicheren Stoff herbei.“ Hildebrand, Problem der Form.

Die zweite Hälfte des Jahrhunderts läßt auf Grund ihrer künstlerischen Manifestationen eine ganz andere Empfindungswelt erkennen als die Suikozeit[1], weniger einheitlich und abgeschlossen, dafür reicher und mannigfaltiger. Das Erlebnis des menschlichen Körpers steht im Mittelpunkt; an Stelle der Tiefe der Gedanken tritt der Reichtum der Beobachtung; alle Vorstellungen sind gebunden an das körperliche Bewußtsein. Es ist eine neue Art des Empfindens, an die die Werke sich richten, und eine neue Art des Sehens, aus der die Werke geschaffen werden. Der Umkreis der alten Stilformen und Gesetze wird durchbrochen und umgewertet, der Formschatz fortlaufend erweitert; die Bildform kompliziert sich. An formalen Problemstellungen treten die des Körpers und seiner Bewegung, der Rundbildung, der Tiefengliederung und der stofflichen Wechselwirkungen immer entscheidender in den Vordergrund. Ein mächtiger Wille, der die vielgestaltigen Gesetze natürlicher Erscheinungen ahnt, drängt nach Gestaltung. Ein leidenschaftliches Schönheitsideal tritt an Stelle der alten Ideale überweltlicher Wirklichkeit und Stille. Das künstlerische Bild gewinnt an äußerer Macht und an Dynamik des Ausdrucks, verliert aber die ferne, zurückhaltende Majestät. Das neue Bild wirkt gegen den Beschauer, offenbart sich rückhaltloser, repräsentiert prächtiger; aber ihm fehlt die magnetische Kraft und die Unergründlichkeit; als ob die Augen sehender und wissender geworden wären, aber die Herzen kleinmütiger und ungeduldiger. Die neuen grundlegenden Formvorstellungen beherrschen einheitlich das Gesamtbild der künstlerischen Erscheinungen der Nach-Suikozeit; es ist kein Werk, das nicht auf die eine oder andere Art an den neuen Ideen und Formvorstellungen teilnähme. Alle lokalen Unterschiede treten vor der Konsolidierung eines neuen allgemeinen Stilprinzips in den Hintergrund; das erleichtert die prinzipielle Gegenüberstellung von Suiko- und Hakuhowerken, erschwert aber die Aussonderung in Gruppen. Die alten Motive und Formanschauungen wirken noch bis ins 8. Jahrhundert hinein nach; die neuen Grundsätze, die immer folgerichtiger verwirklicht werden, greifen ihrerseits auf stilistische Tatsachen zurück, die wir bereits in den beiden letzten Gruppen der Suikoperiode ausgebildet sahen. So verläuft in vielfacher Verschränkung die Entwicklung vom Suikostil

[1] Vergleiche Einleitung.

über Taikwastil zum reifen Hakuhostil; Wado und frühes Tempyo schließen sich an, von neuem vorbereitend und den Formbestand erweiternd, als Beginn einer neuen spiralförmigen Entwicklungskurve. Den Grundgedanken für die Gruppierung der folgenden Werke bildet das Verhältnis der alten Formen zu den neuen. Die erste Gruppe soll diejenigen Werke zusammenfassen, die noch lebendig mit dem Suikostil in Verbindung stehen, diesen fortschreitend unter dem Gesichtspunkt der nunmehr aktuell werdenden Wirklichkeitsprobleme erweitern und zu neuen Formbegriffen verdichten. Damit sei nicht gesagt, daß die gesamte Entwicklung auf diesen Werken basiert und von ihnen ausgeht. Wir werden erst später sehen können, wie weit diese Werke (5. Kapitel) ihren eigenen Weg gingen, Mitläufer oder originaler Ausgangspunkt waren. Aber die Einsicht in die neuen Formresultate läßt sich an diesen Werken am leichtesten gewinnen.

Tafel 117 bis 119. Die wuchtige Bronzefigur des Ueno-Museums ist noch ganz durchdrungen vom Stilausdruck der alten Zeit: die gedrungene Massigkeit der Bildform, die schwere, doch klare Bindung der Teile, der lineare Ausdruck der Falten, die parallel verteilt und zentral geordnet werden. Der kreisrunde Sockel geht in der Vorderansicht durch die Gewandverteilung in eine quadratische Winkelung über. Der schwere, blockartige Fuß ruht auf einer Lotusblüte vor dem Sockelbehang (vgl. Tafel 111). Das Gewandende unterhalb des rechten Knies ist wellig massiert wie bei Figur 29 und 31. Aber diese Motive sind nur Reminiszenzen und die gedrungene Geschlossenheit des Aufbaus ist nur der alte Rahmen für ein neues Bild. Der Oberkörper ist nicht mehr als schräge Fläche oder als kelchartiger Schaft nach oben gestreckt, sondern krümmt sich weit vorwärts in einer eindringlich energischen Haltung. Das rechte Bein liegt weit vorn, so daß der rechte Arm im rechten Winkel (Tafel 118) vom Rücken abbiegt und den Rücken und die gewölbte Brust gewissermaßen abwärts reißt. Der Unterarm steht lotrecht gegen den Oberarm, parallel zum Rücken, und die Hand ist gegen das Gesicht nach innen gekehrt. Der große Kopf ist nach vorn gestreckt (Tafel 117); aber nicht abwärts geneigt (vgl. Tafel 75), so daß der Nacken zusammengedrückt wird; gleichzeitig ist er nach links gedreht, der ausgestreckten rechten Hand Platz schaffend; die rechte Kopfseite liegt also schräg gegen den Beschauer, während die linke scharf abbiegt. Der linke Ellenbogen ist weit zurückgenommen und liegt sehr hoch (Tafel 119); die Hand, die sich über den Hacken des rechten Fußes legt, ist etwas nach Innen gerichtet (Tafel 117). Die tiefste Stelle wird gebildet durch die Winkelung des Leibes, die dem Rippenansatz folgt, und durch den linken Ellenbogen; von hier aus entwickelt sich die Körpermasse nach oben und unten und gleichzeitig aus der Tiefe her nach vorwärts. Der rechte Unterarm und die rechte Hand, die den höchsten Punkt des vorderen Bildrandes darstellen, kehren die Winkelung wieder gegen den Körper. Die Bildform erhält dadurch eine eindringlich plastische Tiefe, die besonders in der Seitenansicht (Tafel 118) zum Ausdruck kommt: In der Mitte liegt ein dreieckiger Durchblick, der abgegrenzt wird durch den langen Oberschenkel, den runden Rücken und den aufwärts gestellten Oberarm; schräg vorwärts legt sich das Quadrat dagegen, das durch Arm und Hand gebildet wird und schräg rückwärts gegen die aufwärts führende Profillinie von Hals und Kinn gerichtet ist[1]. So kompliziert sich die Tiefengliederung, bleibt aber gleichzeitig der alten Geschlossenheit des Aufbaus unterworfen; um so intensiver wirkt die Kraft, mit der der Körper von Innen her sich gegen die Fesseln der umgrenzenden Bildform anstemmt, und um so rückhaltloser wirkt die Energie der Komposition, die die Bewegung in einem ruhigen Kreis eindämmt. Hier wirkt also die Gebundenheit der Form und der organische Wille des Körpers in positiver Steigerung der Bilderscheinung zusammen und gibt ihr eine mächtige Spannung. Der Körper hat eine

[1] Vergleiche Tafel 30, 82, 115.

eigene Kraft und eigene Leidenschaft bekommen, ist nicht mehr voraussetzungslos ruhige Masse. Er will erst gebändigt sein, wird überwunden von der größeren Macht des formalen Gedankens, wird abstrahiert aus der Maßlosigkeit der natürlichen Kräfte. Man fühlt die körperliche Kraft, mit der der Kopf sich mühsam gegen den Beschauer aufrichtet: Der kräftig durchmodellierte Rücken ist gekrümmt, das Rückgrat gespannt, der Nacken zusammengepreßt, der Hals gestrafft und das Kinn vorgestreckt (Tafel 118). Das gibt dem Ausdruck die Spannung eines zum Sprung bereiten Tieres; der nach innen gebogene Leib gleicht der gekrümmten Sehne eines Bogens. Die Frontalität wirkt als Zusammenfassung aller Kräfte, die gegen den Beschauer anstürmen; gerade diese Aktivität des Ausdrucks ist es, die das Werk wesentlich von den älteren scheidet (Tafel 29). Das große, durchgearbeitete Gesicht (Tafel 117) wirkt durch die aufrechte Haltung des Kopfes wie eine Schaustellung. Die flachen Brauen trennen die Augenhöhlen von der Stirn; der lange Nasenrücken ist flach und die abgrenzenden Kanten sind nach den verdickten Brauen zu abgewinkelt. Die Nasenflügel sind breit; ihre geritzten Linien gehen in die tiefe Senkung der Mundfalten über. Die Oberlippe des vollen Mundes zeigt die typische Bildung der neuen Zeit: zwei Wellenbogen, die in der Mitte ein Tal bilden, oder dem Umriß eines fliegenden Vogels ähnlich. Der Haaransatz und die Krone zeigen die alte Suikobildung, die Ohrlappen sind schwer und glatt, die Ohrmuscheln jedoch fast naturalistisch durchgebildet (Tafel 118). So erscheinen alle Einzelheiten der alten Formgebung in einem neuen Lichte. Das linke Bein bleibt zwar verdeckt (Tafel 117), aber das Gehänge fällt in entsprechender Entfernung vom Sockel frei herunter und überlagert das Faltenmuster, das das herabhängende Bein begleitet. Die ornamentale Bindung des Faltenwurfes ist großzügig und stofflich bedeutungsvoll: Ein Gewandteil bedeckt das erhobene Bein; die Endfalte entspringt unmittelbar aus der Masse; rechts werden die Falten gesammelt, aber der Abschluß ist nicht mehr senkrecht (vgl. Tafel 111), sondern verläuft in einem Bogen, der über dem Sockel herunterhängt und links in zentraler Fältelung ausläuft; unter dem erhobenen Bein wird ein weiterer Gewandteil sichtbar, der entsprechend dem oberen abfällt und diesen verdeckt. Die Faltenkurven nehmen nach unten an Tiefe und Länge gleichmäßig zu. Diese Art der gleichlaufenden Erweiterung der Faltenbögen, die den ganzen Gewandteil ausfüllen, werden wir in den späteren Werken weitergebildet finden[1]. Diese Häufung sich überlagernder Stoffteile, vorbereitet in Werken wie Figur 77, entspricht durchaus der reicheren plastischen Tiefengliederung der Gestaltanlage. An Einzelheiten, in denen die neue Zeit sich ankündigt, sind noch folgende zu nennen: Die Lotusblüte ist nicht mehr steif aufrechtgestellt, sondern liegt schräg auf einem dicken Stengel, der unten und oben verjüngt und nach rechts geneigt ist; Füße und Hände sind trotz ihrer Schwere lebendig durchmodelliert; die Fingerhaltung ist bildhaft klar, der Fußballen ist verdickt, Zehen und Nägel sind angedeutet. Der Heiligenschein steht nicht mehr aufrecht, sondern begleitet die Kopfhaltung und ist konkav gebildet. Der Formbestand dieser Figur geht zurück auf die chinesischen Werke der Suikozeit; der gedrungene Zusammenschluß der Bildform, die klare und scharfe Behandlung des Faltenschnittes, die rechtwinklige Lagerung der Armteile, die geometrisch begrenzten Durchblicke und die gedankenvolle Intensität des Ausdrucks weisen auf den Torikreis hin. Was in den Werken des reifen Suikostiles (4. Kap.) an Körperhaftigkeit der Gestaltanlage, an Durchbildung der Nackteile und an Freiheit des Armgestus sich vorgebildet hatte, wird hier bereits systematisch zusammengefaßt und folgerichtig weitergebildet. Der Rumpf selber ist zum ersten Male in die Bewegung mit einbezogen worden, die stofflichen Überlagerungen haben sich vervielfältigt, die plastische Gliederung hat eine entscheidende Tiefe und größere Allseitigkeit erhalten, der Faltenverlauf

[1] Vergleiche Tafel 167.

ist lebhafter und der Ausdruck vehementer geworden. Alle diese Neuerungen aber verbleiben noch durchaus im Umkreis der alten Formauffassung. Die Bewegung des Körpers bleibt letzten Endes nur die bildmäßige Erweiterung einer Geste, entspricht noch nicht der selbsttätigen Funktion eines organisch empfundenen Wesens. In dieser Figur wirkt somit eine neue Gesinnung gegen die alte überlieferte Formtradition der Suikozeit an; beide Elemente aber stehen einander nicht feindselig und auflösend gegenüber, sondern wirken gemeinsam, ballen sich zusammen und ergeben eine neue, erweiterte künstlerische Einheit[1]. Für die formale und empfindungsgemäße Erweiterung des künstlerischen Bewußtseins und des Formschatzes müssen wir eine neue, sich wandelnde Zeitepoche in Anrechnung bringen; wir bezeichnen daher die Werke, die eine ähnliche Formkonstellation zeigen wie diese Figur, im Anschluß an die der Suikozeit sich anschließende Taikwazeit, als Taikwawerke und schließen sie in eine besondere Gruppe zusammen, müssen dabei aber offen lassen, daß einzelne dieser Werke zeitlich über den nur eng begrenzten Abschnitt der Taikwaepoche hinausgehen.

Tafel 120 bis 121. Die Bronzestatuette Tafel 120 knüpft im Gegensatz zu der eben besprochenen Figur an die koreanische Überlieferung an. Figur 95 wäre als Beleg anzuführen; Haltung und Ausdruck sind ähnlich; ebenso entsprechen sich an Formmotiven: das Gewand, das die Füße freiläßt, in der Mitte nach oben gerafft wird und gegen den nackten Oberkörper plastisch absetzt; das Gehänge, das von der Schulter nach innen gelegt ist und den Oberarm begleitend seitlich abfällt; die einheitliche Zusammenfassung der Kopfmasse, die Behandlung der Haare und die Bildung der Gesichtsteile. Aber wie körperlicher wirkt die Haltung und wie stofflicher das Gewand, als bei den Lackfiguren! Kein seitliches Gehänge spannt die Figur in einen frontalen Rahmen ein und kettet sie an den Sockel. In seiner ganzen Rundung bleibt der breite, flache Sockel sichtbar, von allen Seiten die Figur umfassend (Tafel 121). Der achteckige Unterbau hat einen Durchmesser von halber Gestalthöhe; der Lotuskelch mit seinen zwei Reihen kleiner Blätter mißt ein Drittel. Frei steht die Gestalt da; der linke Fuß ist auswärts gestellt und das Knie entsprechend gegen das Gewand gedrückt (Tafel 120a). Das wollige Gewand legt sich weich um die Beine, in allen stofflichen Einzelheiten plastisch verdeutlicht. In der Mitte wird es hoch gezogen und der Gewandzipfel von innen durch den Gürtel gesteckt; oberhalb der Füße schließt es wie eine Hose bauschig ab, so daß die nackten, fest dastehenden Füße sichtbar bleiben. Im Rücken ist das Gewand ähnlich gerafft (Tafel 120b). In der Mitte hängt eine Stoffalte zwischen den Gewandteilen heraus. Die Falten des Rockes verlaufen in regelmäßigen, doch nicht starren Kurven, die runden Beine umschließend, lassen das linke Knie frei und häufen sich am Gewandschluß. Im Rücken ist die Reihung ungleicher; einzelne Kurven sind gekreuzt. Das Gehänge ist im Nacken überdreht, gleitet über die Schultern, legt sich von den Hüften ab schräg gegen die rückwärtige Rundung des Körpers und endet noch oberhalb vom Gewandschluß. Die Arme sind eng an den Rumpf gelegt, aber in freier Haltung; dadurch erhält der Aufbau einen ruhigen Abschluß und der Körper freiplastische Bedeutung. Der rechte Arm ist schräg erhoben und nach innen gedreht, so daß die Hand vor der Achsel liegt und den Umriß nicht zerreißt; der linke Unterarm verdeckt die Hüfte und die Hand dreht sich gegen den Oberschenkel. Die Fingerspitzen sind weich umgebogen und beide Hände gegen den Beschauer geöffnet in einer zärtlich ruhigen Geste. Der nackte Oberkörper ist voll und lebendig durchmodelliert; die Schwellung des Leibes setzt gegen die sanft gehügelten Brüste ab; die Oberfläche ist erfüllt von hellen Lichttönen, die gegenüber dem stumpfen Gewand und der scharfen Halskette die körperliche Besonderheit zum Ausdruck bringen. Der Hals ist kurz und von der Brust durch die Andeutung des Schlüsselbeines getrennt (Tafel 121). Das Profil

[1] Vergleiche die späteren Ausführungen bei der Figur Tafel 130.

mit der zurückweichenden Kinnpartie erinnert an die Kwanchinjifigur (Tafel 60). Die Nase ist kurz und spitz, die Augen sind weit vorgelagert, die Brauen in die Stirnfläche eingeritzt, der Mund voll und kräftig; auch die Unterlippe ist hier in der Mitte leicht eingeschnürt, die Oberlippe aber weniger tief geteilt als bei 117. Eine offene Heiterkeit liegt in den Zügen, die im Profil zum Ausdruck sonntäglicher Fröhlichkeit wird. Der Heiligenschein ist aufgelöst in einen mittleren Kreis offener Blätter und einen freistehenden, ovalen Reifen, der mit Flammen besetzt ist. Die ungezwungen bescheidene Bewegung, die der Haltung zugrunde liegt und die die strenge frontale Unbeweglichkeit der früheren Figuren gelöst hat, greift nicht restlos auf den Gedanken des selbsttätigen Körpers zurück, sondern ordnet sich der abgewogen ruhigen Bildform unter. So ist der Oberkörper trotz seiner organischen Durchbildung frontal aufgebaut, vollkommen ruhig und die Hüften liegen auf derselben Höhe. Dementsprechend ist auch die rundplastische Durchbildung in der oberen Partie weniger deutlich, als an den Beinen; hier beherrschen die runden Beine und die Faltenkurven den seitlichen Abschluß. Die Seitenansicht (Tafel 121) schließt Kopf, Brust und rechte Hand in ein ablaufendes Profil zusammen, während der Unterkörper durch die schräge Staffelung von vorgestelltem Knie, Hand, Gewandschleife und Faltenkurven die Tiefenentwicklung der Masse wiedergibt. Auch hier bleibt die Bewegung letzten Endes nur eine freiere Gruppierung der gesamten Körperglieder; der Rhythmus der linearen Gliederung aber ist zum Rhythmus der körperlichen Haltung geworden; einer fernen Melodie scheint die Gestalt zu lauschen und unbewußt beginnen ihre Glieder sich zu regen.

Tafel 122 bis 124. Die Bronzestatuette Tafel 122 ist eng mit der vorbesprochenen Figur verwandt; sie scheinen derselben Schule anzugehören, wenn nicht derselben Hand. Untereinander unterscheiden sie sich in ähnlichem Maße wie Figur 95 und 103; auch hier schließen — entsprechend der Figur 103 in ihrem Verhältnis zu Figur 95 — die Gewand- und Schmuckteile den Umriß des Rumpfes — gegenüber der Figur 120 — einheitlicher ab, während die nackten Teile an plastischer Bildhaftigkeit verlieren; auch die stoffliche Charakterisierung büßt in diesem Fall an Ausdruck ein: das Gewand liegt flach am Körper an und die Faltenlagerung ist schematischer und härter. Aber die Haltung ist zu einer ausgesprochenen Bewegungshandlung gesteigert worden: Der Kopf und die linke Schulter sind etwas nach auswärts gerückt, das vorgestellte Bein bleibt bis zum Knie nackt, der erhobene linke Arm, ein Symbol in der Hand tragend, macht die Vorwärtsbewegung des Beines mit, der Unterarm ist schräg aufwärts gestreckt, die Hand ist abgebogen und liegt wagerecht. So erhält die Gebärde im Gegensatz zu der entsprechenden älterer Werke[1] den Ausdruck momentaner Bewegung; die Hand hält das Symbol dem Beschauer hin, damit er es deutlich sieht, während in den alten Werken das Symbol mehr wie behütet, denn zur Schau gestellt wirkte. Der rechte Oberarm liegt zurück, der Unterarm greift abwärts und die Hand legt sich leicht und zwanglos gegen den Oberschenkel (Tafel 123); so wird durch den rechten Arm die Bewegung des linken Beines vorbereitet, während anderseits der zurückgelegte linke Oberarm dem zurückstehenden rechten Fuß entspricht. Durch diagonale Korrespondenz und durch Verschiebung der Hauptachse wird somit die Bewegung über die ganze Figur hin verbreitet, eine Rückwirkung auf den Körper selbst aber findet nicht statt. Dafür ist jedoch das Gewand in engere Beziehung zur Körperhaltung getreten; der Gürtel schnürt nicht mehr ringartig den Leib ab, sondern fällt von den Hüften nach der Mitte zu herunter. Das Gewand ist gerafft, das mittlere Gewandende ist um das untere Gürtelband geschlungen und die Schleife gegen den linken Oberschenkel gelegt. Über dem vorgestellten Knie stauen sich die flachen Stoffteile, oberhalb des rechten Fußes sind sie gehäuft; im Rücken (Tafel 124) ist das Gewand ähnlich wie bei 120 bauschig um die Beine

[1] Vergleiche Figur 15, 38, 95.

gelegt und die langen geschmeidigen Faltenlinien werden im Gürtel gesammelt. Das Kreuz ist leicht abgebogen. Die Dekoration mit Schmuckwerk ist reicher als in der Gegenfigur; vom Brustschmuck, der mit breiten Bändern unterlegt ist, fallen Ketten bis auf die Oberschenkel herab; vom Gürtel hängen seitwärts Bänder bis zu den Fußgelenken herunter (Tafel 123). Das Gehänge liegt nicht am Körper an und ist an der linken Seite um sich selbst gedreht. Der Kopf ist nach vorn geneigt, die mächtige Kinnpartie verdeckt den Halsansatz. Die Gesichtsteile liegen eng aneinander, aber die plastische Durchbildung des Gesichtes ist grundlegend von älteren Werken verschieden: Das Haar ist tief in die Stirn gezogen, der Wölbung der Schädeldecke sich anschmiegend, die Stirn ist rund, der Nasenansatz vertieft und die flachen Brauen sind in der Augenhöhle abgewinkelt; die Backen und das lange Kinn sind voll und weich herausmodelliert, die kräftigen Lippen liegen tief in der Masse. Der Haarschopf überhöht den Kopf in gleichmäßiger Rundung; in der Mitte, wo die Strähne sich sammeln, liegt ein geschmackvoller Schmuck im Haar. Fast zu behäbig und zufrieden wirkt der Ausdruck dieses Gesichtes; die feine vergeistigte Nuancierung der älteren Werke geht durch die volle, plastisch bewegte Modellierung verloren. Die Rundbildung läßt eine zusammenhängende Fülle von Profilansichten entstehen, wobei die einmaligen Seitenansichten nur Stationen darstellen. Die Frontalität, der die Figuranlage noch gehorcht, bedeutet nicht mehr die endgültige Zusammenfassung aller Ausdruckswerte in eine einzige, sichtbare und gerade Front, sondern bildet nur die Hauptachse für die Flucht maßvoll sich entwickelnder Profilierungen; der Standpunkt des Beschauers bleibt nicht mehr auf die wagerechte Projektion beschränkt; die geschmeidigen Übergänge der runden Bildform folgen dem wandernden Blick und schließen erst in der reinen, noch immer neutral behandelten Rückansicht ab. Die abgewogene Eleganz der Umrisse dieser Figur, der ruhige Abfluß der Gestaltmasse und die Grazie ihrer Haltung wirken zu einem reichen Spiel bildmäßiger Ausschnitte zusammen. So ist die Figur nicht mehr an die reinen Vorder- und Seitenansichten gebunden (vgl. Tafel 55), sondern ergibt auch in der Schrägansicht (Tafel 123) eine in sich geschlossene Bildeinheit. Ein Rückblick auf die Kwanchinjifigur (Tafel 60), bei der zum ersten Male sich die Möglichkeit, sie in einer Schrägstellung zu erfassen, ergab, verdeutlicht die ungestüme Weiterbildung, die sich inzwischen vollzogen hat.

Abbildung 18. Auch diese Statuette läßt sich den koreanischen Werken des Taikwastiles angliedern. Gewandmotiv, Armhaltung und Gestaltanlage sind ähnlich wie bei der Figur 120. Nur ist die Dekoration reicher, die gesamte Haltung jedoch starrer. Ein ähnliches Verhältnis wie zwischen den Figuren 95 und 103 besteht auch zwischen dieser Figur und Figur 120: das Gehänge ist über den Körper hinweggeführt, schließt die Arme wieder enger an den Rumpf an und zwingt ihn zur unbewegten Geschlossenheit. Diese Feststellung zeigt, daß in den Fällen, wo der Entfaltung der Körperbewegung hemmende Schwierigkeiten entgegenstehen, eine strenge Rückbildung in frontales Gleichmaß eintritt. Es liegt noch nicht im Sinne dieser Zeit, die Bewegung auf den Stoff überzuleiten, ebensowenig wie den Körper selbst zu drehen. Bei dieser Rückbildung erhält das Gehänge eine Form, die an die alte, linear-rhythmische Silhouettenbildung erinnert (vgl. Tafel 15). Was aber dort mit formaler Notwendigkeit sich entwickelte, bedeutet hier nur ein einzelnes Formmotiv, mit dem frei geschaltet wird; darin deutet die Figur bereits auf den späteren archaisierenden Stil hin[1]. Auch die Faltenbildung am Leib weist bereits auf den dekorativen Schematismus der späteren Richtung hin, ebenso die Bildung des merkwürdigen Halsschmuckes; wir werden diese Figur daher ziemlich weit gegen Ende des Jahrhunderts heraufsetzen können, wofür

[1] Vergleiche 7. Kapitel; dort nähere Angaben über die Motive formaler Rückbildung; die späteren Werke knüpfen an diese Figuren an.

auch die reife körperliche Formulierung der oberen Brustpartie spricht. In der klaren und eindringlichen Betonung des gegenständlichen Motives unterscheidet sie sich aber von den späteren Werken des archaisierenden Stiles.

Bei diesen letzten Figuren ist der formale Zusammenhang mit den koreanischen Arbeiten sowohl der älteren als auch der reifen Zeit ersichtlich; formale Beeinflussung aus fremdem Kunstbestand liegt nicht vor. Der Zeitgeist der beginnenden Hakuhoperiode hat die alten Formen in seinem Sinne abgewandelt. Die Haltung ist zur Bewegung gesteigert worden; dadurch ist die körperliche Rundbildung der Gestaltanlage gegeben; die plastische Verdeutlichung der Stoffteile wächst mit der Bildhaftigkeit der körperlichen Erscheinungen. Aber der Körper diktiert nur die Bewegung, ohne selbst daran teilzunehmen. Das gibt der bewegten Haltung das Maß großer Ruhe wieder; man möchte sagen, die Bewegung ist nur theoretisch durchgeführt, sie durchdringt nicht die Gesamtform mit ihrer leidenschaftlichen Größe. So bleibt die Körpermasse unbewegt und willenlos; die Gewandteile folgen zwar der Körperlage, werden aber nicht vom Körper ergriffen und von seinem Atem belebt. Wie verschieden aber wirkt die Grundstimmung dieser Gestalten gegenüber den früheren Werken! An Stelle der verschleierten Schönheit innerer Mysterien der offene Reichtum einer heiteren und selbstbewußten Körperlichkeit[1].

Tafel 125 bis 129. Im Anschluß an die Werke, die die Formen der Suikoperiode in der Problemstellung des späten Stiles in die neue Zeit mit herübergenommen und zu einer neuen Blüte entwickelt haben, sei die schöne und seltsame Nyoirin des Koryuji[2] behandelt. Die einfache Klarheit der Oberfläche, die sich auf alle Körperteile bezieht, vereinheitlicht den Körper zu einer malerischen Gesamtheit (Tafel 125). Wo das Gewand den Körper bedeckt, ist es glatt angelegt, der Körperform untergeordnet. Mit wenigen, eingekerbten Falten wird der stoffliche Sachverhalt skizziert: im Rücken (Tafel 129), dann den Oberschenkeln in Richtung des erhobenen Beines folgend (Tafel 128); hier sind die Einschnitte tief und klaffend, entsprechend der Spannung, die durch die Haltung des Beines verursacht ist; an den Seiten des linken Beines (Tafel 126) vermitteln die Falten nach dem Überhang hin. Erst wo das Gewand die Körperformen verläßt, wird es verstofflicht und plastisch abgesondert. Unterhalb des rechten Beines (Tafel 125) endet der Gewandteil als verdickte Masse, doch nicht mehr wellig zwischen Thron und Bein gelegt (wie bei Figur 29), sondern in flachem Bogen die Kante des Sockels bedeckend[3]. Der Sockel wird durch drei Stoffteile verhüllt, die in Faltenreihen enden und räumlich von ihm getrennt sind. Der eingeschnürte Sockel selbst wird durch ein glatt aufgelegtes Tuch mit weichen Falten überspannt (Tafel 129). Die Faltenlagerung des Überhanges ist flach, unregelmäßig, doch ornamental in einer fortlaufenden Rundung gebunden. In der Chugujikwannon (Tafel 111) war alles getan, um die Gegensätzlichkeit der einzelnen Teile untereinander und zum Körper hin zu überbrücken, die gegenseitige Annäherung so flüssig, daß daraus ein zusammenhängendes Dekorationsmuster entstand; im selben Sinne waren die Gestaltteile einer engen Bildform eingeordnet und diese zusammenhängend gestaffelt. Dieses Verhalten ist in der Koryujifigur grundsätzlich verändert: Gestalt, Gewand und Thron bilden drei unterschiedliche Teile der Komposition. Der Rundkern des Sockels liegt tief hinter dem Überhang (siehe auch Tafel 129); dieser endet in einer unregelmäßigen Linie, die an der rechten Kante bis über den Fußpunkt des Sockels herunterfällt (Tafel 125). Der freie Gewandüberhang ist ohne besondere ornamentale Wirkung, kontrastiert aber durch seine Fältelung mit den glatten, beziehungsweise nackten Körperteilen; das Gewand

[1] Vergleiche als Zwischenglied Figur Tafel 60.
[2] Der Tempel liegt im Dorfbezirk Usumasa, in der Umgebung Kyotos.
[3] Gegenüber der Figur 75 kann man von einer Rückbildung sprechen.

ist dem Körper gegenüber Nebensache. Nicht mehr die Faltengliederung als solche macht die Zusammengehörigkeit der Gestaltteile deutlich oder bindet sie an das architektonische Schema des Aufbaus, sondern dieser lebende, organisch zusammenhängende, unfaßliche Körper bildet selbst die Grundeinheit der Komposition. Die Beine sind ihren Maßen und ihrem Volumen nach übertrieben, um gegenüber Gewand und Sockel ihre Körperformen zu bewahren. Alle andern Körperteile sind nackt, von keinem nebensächlichen Schmuckwerk überlagert oder beunruhigt. Alle Gelenke bleiben sichtbar; sie sind ganz ihrer organischen Funktion nach empfunden und weich durchmodelliert (Tafel 127, 128); die Schultergelenke sind durch Vertiefung gewonnen und die Handgelenke verjüngt; der Rumpf ist schmal und hoch, die Brust zart gewölbt, die Schulterknochen werden fühlbar. Der Rücken ist leicht gekrümmt; der linke Ellenbogen stützt sich auf die zu höchst liegende Wölbung des Knies und ist nicht gegen den Oberschenkel zu gelegt[1]; zugleich ist er weit vom Körper abgeführt (Tafel 126, 127); die Hand legt sich flach in einer unvergleichlich anschmiegenden Bewegung gegen den Fuß, zieht ihn gewissermaßen an sich. Die Beweglichkeit der Anlage kommt auch in vielfältigen Einzelheiten zum Ausdruck: der linke Fuß liegt schräg zur Vorderansicht; die Zehen sind einzeln durchgebildet und die Fußsohle ist weich und natürlich durchgeformt; Zehen, Handfläche und Hals sind von Faltenlinien durchzogen; der Kopf lehnt sich schräg zur Seite gegen die langen, schmalen Finger der leicht gekrümmten rechten Hand. Das Gesicht ist geneigt: eine lange, doch edle Nase, ansteigende große Brauen, ein kleiner, ausdrucksvoller Mund, weiche Backen und ein volles Kinn; die Lippen von ähnlicher Form wie bei den vorausgegangenen Figuren. Auf dem Haar, das zu einer runden Fläche vereinfacht ist, liegt eine diademartige Krone ohne Verzierung. Die Ohren sind durchbohrt. Der Heiligenschein sowie der Sockelfuß und die Schleife sind ergänzt.

Von einer Entstehung in der Suikozeit kann kaum die Rede sein; dafür liegt den Formen ein zu durchgebildetes körperliches Bewußtsein zugrunde; auch sprechen die formalen Einzelheiten dagegen. Die Chugujikwannon (Tafel 111) stellte etwa die letzte Entwicklungsmöglichkeit des alten Stilempfindens dar; in ihr blieb der Körper trotz der freien Durchbildung ein Glied der einheitlich aufgebauten Bildmasse. Hier aber ist er der lebendige Atem der ganzen Komposition, dem das Erlebnis der natürlichen Form zugrunde liegt. Man vergleiche die Schulterpartien der beiden Figuren (Tafel 113 mit 127): dort eine gleichmäßig überführte Masse, hier Gelenke; dort ein ruhig neutraler Umriß, hier ein knochig herber Profilschluß. Ein neuer organischer Rhythmus ist gefunden; nicht mehr das allseitige Aufwachsen aus dem Rund des Sockels bis in die Krone des Kopfes, sondern eine zusammenfassende Organisierung der natürlichen Bewegung in eine übernatürlich-ausgeglichene Haltung; an Stelle der Staffelung nach aufwärts eine Winkelung nach der Tiefe. Alle Ausdrucksmomente der Komposition werden nicht mehr nach oben gehäuft, sondern nach vorn gegen den Beschauer zu gerichtet und ausbalanciert. Die Seitenansicht (Tafel 126) macht dies klar: Den tiefsten Punkt bildet der Leib, wo er den Schoß verläßt; von dort verlaufen die Bildteile gleichmäßig: Oberschenkel, Knie und Fuß nach unten; Oberkörper und Kopf nach oben, aber beide Partien nach vorwärts. Die Arme und das erhobene Bein bilden die Zwischenglieder; sie rhythmisieren die Haltung und begrenzen den vorderen Bildrand. Aus der dreiecksförmigen Frontalität der Flächen ist eine solche der Tiefe geworden; die Basis ist an den vorderen Bildrand gelegt und geöffnet. Das gibt diesen Werken die offene Intimität ihres Ausdrucks und ihre lebendig eindringliche Wirkung. Schon in Figur 117 hatten wir diese Gliederung durchgeführt gefunden; was dort im Ausdruck und Aufbau als Spannung und leidenschaftliche Intensität wirkte, ist hier als Gelöstheit und vegetabile Leichtigkeit gegeben.

[1] Vergleiche Tafel 115, 118.

Der Körper ist schmal, flach, streng und verhalten. Dazu kommt die Wirkung der Oberfläche, die durch die Maserung des Naturholzes und durch die wechselnde Technik des Messerschnittes ein überaus reizvolles Gepräge erhält. Das Holz als Material ist nicht einfach — wie etwa bei Figur 33 — als tote Masse behandelt, wo die Linienführung keinen Bezug nimmt auf die natürlichen Bedingungen des Holzes, sondern ist hier direkt in die Gesamtwirkung einbezogen worden; nicht Schichtung von Quadern zu einem Massenbau, sondern die Lebendigkeit des gewachsenen Holzes, die in die Lebendigkeit des natürlichen Körpers übergeht. Die Schnitte des Messers und die zarten Furchen des Meißels liegen in Richtung der Körperformen; die Maserung wirkt wie eine weiche Haut. Dies Überführen der weichen, ausgerundeten Teile in eckig gewinkelte, das Absetzen der zarten Wölbungen gegen herbe, kantige Flächen wirkt wie ein verborgenes Widerspiel von Fleisch und Knochen, was der Körperform eine seltsame Lebendigkeit gibt. Die Statue des Shotoku Daishi (Abb. 4, 5), erinnert an diese sensible und herbe Formbehandlung, durch die die formalen Möglichkeiten, die das Holz gewährt, zu einer edlen und reinen Wirkung gesteigert werden.

Mit der Koryujikwannon haben wir bereits die Grenzen jener Formauffassung, für die die Bildmäßigkeit sich nicht aus einer Ableitung aus dem Naturzusammenhang ergibt, sondern die substantielle Verkörperung einer idealen Vorstellung bedeutet, im einzelnen überschritten. Der Taikwastil verkörpert die letztmögliche Erweiterung des rein archaischen Stilprinzips. Aber es liegt ihm schon eine — man möchte sagen — irgendwie explosive Stimmung zugrunde. Man glaubt in jedem Moment, bei jedem neuen Werk die alten Form- und Empfindungsgrenzen sich auflösen und zerreißen zu sehen. Die Chugujikwannon (Tafel 111) bedeutet das reife Ende jener ununterbrochenen Reihe von archaischen Denkmälern; die Koryujikwannon läßt sich ihr zur Seite stellen, aber sie bedeutet gleichzeitig bereits den Anfang einer neuen Reihe. Beide Figuren überwältigen durch das wunderbar reiche Maß ihrer Formvollendung und ihrer Formbeseelung; dort wirkt alles weich, abgeklärt, in einer reifen, herbstlichen Fülle und Lauterkeit; hier aber herb, frisch, jugendlich, atmend und zitternd, erfüllt von einem Hauch frühester und unberührter Menschlichkeit. Die Chugujikwannon ließ sich auf den Formkreis und die Empfindungswelt der älteren Toriwerke zurückführen; zwischen der Jumedono (Tafel 15) und ihr liegt nur ein gradueller Unterschied. Die Koryujikwannon birgt wohl auch Formelemente genug, die sich aus dem reifen Suikostil ableiten lassen, die man unmittelbar aus diesem sich entwickelt denken kann; aber die innere künstlerische Absicht bedeutet ein Novum, steht bereits einer grundsätzlichen Verschiebung der Voraussetzungen, die die Konzeption der Bildform bestimmen, nahe. Ein Rückblick auf die wenigen Werke dieser Gruppe läßt eine Reihe neuer und entscheidender Formmotive erkennen, die alle der Ausdruck dieser veränderten Einstellung der Formgebung gegenüber sind. In Figur 117 steht das Problem der Tiefengliederung im Vordergrund; die Einordnung in ideale Raumschichten ist aufgegeben worden. Die Bildform umfaßt eine Summe wechselvoller Tiefenverhältnisse, die einen freien Tiefenraum voraussetzen. An Stelle mehrerer Flächenschichten steht eine Raumeinheit, in der die Bildmasse sich frei entwickeln kann. Aus der alten Frontalität der Ebenen ist eine solche der Rundmasse geworden; so liegen Kopf, Arme und Hände schräg zum Beschauer. Für die Bewegung des Rumpfes ist aber eher die Einordnung in eine geschlossene Form maßgebend gewesen, als die Absicht, den Körper in Aktion zu setzen; er bleibt Masse. Bei Figur 122 läßt sich aber bereits von einem allseitigen Bewegungsvorgang sprechen. Die körperhafte Einheit wird zu einer freien Gruppierung der Gliedteile erweitert. In Figur 120 erscheint das Gewand insofern als eine stoffliche Realität, als die weiche, bauschige Behandlung der Masse sich nicht aus der plastisch-sachlichen Gegebenheit folgern läßt. Vorbedingung dafür ist die Körperlichkeit der Gestalt. Am reifsten

kommt nun die Körperlichkeit bei Figur 125 zur Wirkung: und zwar in der Eindringlichkeit der Nacktbehandlung, dem Verzicht auf alle ablenkenden Zutaten, der Ergründung organischer Verhältnisse und Tatsachen und in der Unterordnung der Gewandteile. Alle diese neuen Formmotive ergeben sich unmittelbar aus der Weiterbildung des reifen Suikostiles: aus dem Körperkern ist die Körperrundung und daraus wieder die freie Allseitigkeit geworden; aus dem gelösten selbständigen Gestus ist eine beschränkte Bewegungshandlung geworden; aus der plastischen Realität der Masse eine im Verhältnis zum Körper unterschiedene plastische Realität der Stofflichkeit, aus der Verselbständigung zur körperhaften Bildeinheit eine körperlich rhythmische Darstellung. Diesen großzügig erweiterten Formbegriffen entsprechend, sind auch die neu auftretenden Formmotive und Einzelheiten zahlreich; in Bezug auf den Körper wären zu nennen: die Durchbildung der Zehen, wobei dem griechischen Schönheitsideal entsprechend die zweite Zehe als die längste gebildet wird, die Andeutung des Schlüsselbeins, die durchbrochenen Ohren, die krausen Ohrmuscheln, die geteilten, welligen Lippen, der gestrichelte, einheitliche Haarschopf und der runde Haarabschluß, soweit er auch in der Großplastik vorkommt; in Bezug auf die Zutaten: die flachen, doch sehr breiten Sockel, die kleinen Blattreihen, der bauschige Gewandschluß an den Knöcheln, wobei ein Gewandzipfel heraushängt, die schmalen, kurzen Gehängeteile, der Kopfschmuck und das Diadem[1].

Wir haben in diesen Werken eine selbständige Weiterbildung der Suikowerke vor uns; weder ein fremder Einfluß, noch ein von außen andringender Impuls lassen sich geltend machen. Die Zwischenstellung zwischen den alten, archaischen Empfindungsnormen und einem neuen, sich vorbereitenden, großzügigen Bewußtseinszustand gibt diesen Taikwawerken die innere, bewegliche Spannung und die äußere Formweite; darin liegt ihre besondere Qualität. Ein Vergleich mag hier andeuten, wie z. B. beim Symbolmotiv die verschiedenen Zeit- und Stilstufen zum Ausdruck kommen. Tafel 15: Die Kwannon hält das Symbol, deutlich und offen, aber eng an den Leib gedrückt, vorsichtig behütend, geheimnisvoll und es vom Beschauer und Beter eher fortnehmend als hinhaltend; nur sie selbst scheint Anteil an der heiligen Handlung zu nehmen; Tafel 122: die linke Hand hält das Symbol, weit ausgestreckt und sicher, hält es dem Laien hin, stellt es zur Schau; sie scheint auf ihn zuschreiten zu wollen. Das bedeutet die Steigerung des gegenständlichen Motives zu einer Bewegungshandlung, wobei der Beschauer den direkten Gegenpol bildet; Tafel 167 und 170, zwei späte Beispiele: die Hand hält die Jakushibüchse; der Jakushi scheint den Beschauer anzublicken; aber die ganze Haltung ist still, teilnahmlos, etwas müde; man sieht die mächtigen weichen Faltenkurven, das bauschige Umschließen des Gewandes, fühlt den Körper durch, empfindet die Sicherheit der Haltung, aber das Symbol geht ganz verloren, versinkt, erscheint als Nebensache. Wir müssen aber hinzufügen, daß diese Gestalt (167) nicht der eigentlich produktiven Richtung der späteren Zeit angehört. Bevor wir zu diesen und den ihnen voraufgehenden Werken übergehen, müssen wir uns noch einmal kurz vergegenwärtigen, in welchem Maße und bis zu welchen Grenzen der Taikwastil das Formerbe der Suikozeit weitergebildet hat. An Stelle des Massenaufbaus ist der Körperaufbau getreten; ein neues Empfinden für natürliche Verhältnisse und Werte kommt überall zum Ausdruck: in der Behandlung der Oberfläche, in der Organisation der Haltung, in der Durchbildung der körperlichen Einzelheiten. Die Körperhaftigkeit der Gestalt wird aber nicht zur Realität. Die Bewegung ist kristallisierte Haltung, nicht ein selbsttätig wirkendes Ausdrucksmoment. Vor allem fehlt diesen Figuren noch das dynamische Volumen, das den Gestaltkern von Innen her aufbaut und zentriert. Der Ausgangspunkt der Bildkonzeption ist noch nicht an die Peripherie der natürlichen Beobachtung verlegt, sondern beruht noch immer

[1] Vorbereitet war die Fußbildung in Figur Tafel 111, die Haarbehandlung in den Figuren Tafel 87 ff.; ebenso der Kopfschmuck.

auf jener Abstraktion, für die die Wirklichkeit nicht eine unumgängliche, umfassende Gegebenheit, sondern nur eine bedingte Erscheinung ist. Dabei ist der Weg, der von Vorstellung bis zur Bildform durchlaufen wird, im Verhältnis zu dem bei den alten Werken ein ungleich weiterer geworden. Dort stand die souveräne Idee der toten Masse gegenüber; hier ist die Masse in Zusammenhang mit der Natürlichkeit getreten, ist der Vielfältigkeit der organischen Bedingungen teilhaftig geworden und hat ein selbständiges Leben erhalten. Die Bildform ist somit ein selbständiges Glied der gesamten Naturform geworden; die Hände, die aus dem Stoff die Form schaffen, werden von dem Leben, das in dem Stoff ruht, ergriffen und beeinflußt; die Augen, die die Bildform intuitiv erstehen lassen, sehen sie in den Formen ihrer organischen Zusammenhänge. Wenn wir aber zu den Werken der folgenden Gruppe übergehen, so erscheinen sie in ihrer abstrakten, unbewegten Bildhaftigkeit wieder vornehmlich als archaisch-naturlose Werke, diese neuen Werke aber mit der ganzen Wucht einer naturalistischen Offenheit. Sie nehmen somit eine prinzipielle Zwischenstufe zwischen den alten und den folgenden Werken ein, d. h. zwischen archaischem und naturalistischem Stilempfinden; aber nur im Verhältnis der Formen untereinander nicht entwicklungsgeschichtlich. Der Verlauf der Entwicklung von der Shakatrinität (Tafel 1) bis zur Jakushitrinität (Tafel 135 bis 148) geht nicht über diese Werke, das muß schon an dieser Stelle vorweggenommen werden. Es ist dasselbe Bild wie in der Suikozeit, wo der Strom der von Außen beeinflußten Werke neben dem der autochthonen Werke herlief. Diese in der Frühzeit fremd wirkende Richtung[1] wird nunmehr von den Werken der folgenden Gruppe, die sich wohl zeitlich den zuletzt besprochenen Arbeiten angliedern, aber durch die Voraussetzungen ihres Stilempfindens von ihnen geschieden sind, aufgenommen; sie verkörpern den reinen Hakuhostil.

[1] 3. Kapitel.

6. Kapitel.

Tafel 130 bis 132. Am Anfang dieser Gruppe steht die entwicklungsgeschichtlich wichtige Shokwannon im Kondo des Jakushiji, die nach dem früheren Aufbewahrungsort als Tooindokwannon bekannt ist. Nach der Überlieferung soll sie im Jahre 645 von der Gattin des verstorbenen Kaisers Kotoku gelobt und kurz nach 654 aufgestellt worden sein. Eine weitere Notiz der Tempelchroniken, nach der sie im ersten Drittel des 8. Jahrhunderts von Korea als Tributgabe herübergekommen sein soll, kommt auf Grund der Stilanalyse für die Datierungsfrage nicht in Betracht[1]. Das einschneidend Neue liegt in der aktiv körperhaften Auffassung des Gestaltproblems. Der Körper scheint nicht mehr von Außen her durch Meißel und Messer aus der Masse gewonnen zu sein, wobei die stufenförmigen Gewandteile vorgeschichtet bleiben und die Körperteile nur ausgespart sind, sondern scheint durch ein — mit selbsttätiger Expansionskraft begabtes — Volumen von Innen her gebildet zu sein: die Oberfläche stellt sich nicht mehr als ein kulissenartiger Hintergrund dar, sondern als der sichtbare nach Außen hin gestellte Abschluß eines undurchdringlichen, dreidimensionalen Körpers. Die breite Brust (Tafel 131), gegen den schmalen doch runden Leib in Höhe des Rippenansatzes abgesetzt, wird von Innen her wie durch einen Atem ausgewölbt; die Oberfläche hat den Ausdruck einer elastischen Haut erhalten; sie überspannt den organisch einheitlichen Leib. Der Oberkörper ist trotz seiner symmetrischen Ruhe nicht mehr unbewegt; seine aufrechte Haltung ist zugleich ein Bewegungsvorgang geworden, das Festhalten eines einzigen Momentes aus dem Ablauf des Atmungsprozesses. Das Motiv der erhöhten Brust hatten wir in früheren Werken schon vorbereitet gefunden, so in den Figuren 111, 117, 125 und in den sechs frühen Lackfiguren; dort aber handelte es sich um Staffelung der Masse oder Rhythmisierung des Umrisses, hier bildet es den Schwerpunkt der ganzen Haltung, der somit in den Körper selbst verlegt ist: Der Atem ist auf seinem Kulminationspunkt angehalten, und die Gestalt verharrt somit in atemlos angespannter Kraft. Diese Wölbung der Brust bildet ein Hauptmotiv der späteren Werke[2]; die Steigerung des Bildausdrucks ist dadurch auf menschliche Vorgänge zurückgeführt. Es kommt dies einem Richtungswechsel der die Bilderscheinung organisierenden Kraft gleich; sie ist in den Körper verlegt und wirkt somit von Innen nach Außen gegen den Beschauer. Dementsprechend erhält das Gewand eine grundsätzlich neue Bedeutung; nicht mehr das Gewand wirkt gegen den Körper — verdichtend oder illustrativ — sondern dieser gegen das Gewand; es wird abhängig von der Haltungstendenz des Körpers; gleichzeitig verliert es seine kompakte, neutrale Massigkeit und wird verstofflicht, schmiegsam, faltig und weich. Die Füße bleiben entblößt (Tafel 132); sie tragen streng und fest die geraden, säulenartigen Beine; das Gewand legt sich wie ein Schleier dagegen, wie angesaugt von der Körperform; die

[1] Davon später.

[2] Vergleiche Tafel 139, 150, 155.

Falten umziehen bis zu den Knieen als verdickte Stege die Rundung, ihr Schnitt verläuft nicht mehr senkrecht gegen die Masse, sondern schräg nach unten, die Ränder sind erhöht. Die Oberschenkel bleiben glatt; eine Halbfalte liegt über dem Knie; die Abstände der Falten sind unregelmäßig. Durch ihre tiefgeführten Kurven und durch ihre Abstufung nach den Füßen zu erscheinen die Oberschenkel leicht nach vorn gebogen; die Mittelfalte liegt tief zwischen den Beinen; wie bei Figur 120 hängt ein Zipfel über die untere Linie des Gewandschlusses herunter. Der Körperkern erscheint nicht mehr als eine unbewegte Achse, die die Haltung der Arme balanciert, sondern als ein innerlich bewegter, plastischer Raumteil, mit dem die Gliedmaßen körperhaft verbunden sind. So ist die Haltung der Arme nicht mehr rhythmisch, sondern organisch orientiert (Tafel 130); sie ist eine momentane, impulsive Bewegung geworden. Der lange rechte Arm hängt frei abwärts; der Unterarm biegt nicht gegen den Rumpf hin ein, sondern steht weit vom Körper ab, mit der Hüfte schräg nach auswärts gleitend; die Hand ist nach unten gekehrt. Die linke Hand ist erhoben, der Unterarm scharf abgebogen, der Ellenbogen sichtbar; die Hand greift weit über die Schulter hinaus. Der geschlossene Umriß ist dadurch endgültig aufgehoben, spielt keine Rolle mehr; an seiner Stelle steht die größere Lebhaftigkeit des Gestus. Dies Auswärtsrichten der Unterarme gibt der Haltung eine rücksichtslose Selbstsicherheit, eine entschleiernde, doch majestätische Pose. Dagegen wirkt die Haltung selbst der im letzten Kapitel vorgeführten Werke noch als eine stille, intim verhüllte, ich möchte sagen keusche Feierlichkeit; hier aber wirkt der Gestus wie ein Zur-Schau-Stellen des prächtigen, überreichen Schmuckwerks. Ein ganz anderer Sinn lag der Art, wie die alten Werke geschmückt waren zugrunde, jener alte Sinn, daß man das, was an sich schön ist, das man liebt und das mehr ist als wir selbst, bekränzt und schmückt und mit Kostbarkeiten umgibt; diese alten Statuetten trugen mit Würde, Grazie und Demut das reiche Leben der Zierate; nie wurde die innere Wirkung dadurch nach Außen abgelenkt. Hier aber ist all der Schmuck ein Repräsentieren, das Dokument äußerer Pracht und bevorzugter Stellung; die ästhetische Freude des Genußmenschen, die Virtuosität der künstlerischen Leistung. Wenn diese Momente auch in der Tooindokwannon noch nicht als solche schon voll zur Geltung kommen, so verkörpert sie doch als erste die formale Feststellung dieser Gesinnung, die gerade durch den Gegensatz mit den früheren Werken so heftig wirkt. Alle diese Begriffe aber können ja immer nur relativ gelten, gemessen an Früherem oder Späterem. Wenn wir daher die ganze körperhafte Auffassung, die in dieser Figur sich ausgeprägt hat, als naturalistisch bezeichnen, so kann dafür nur der ostasiatische, nicht der moderne Maßstab gelten; im Vergleich zu Werken europäischer Epochen bleibt ihre strenge Abstraktion immer das Ausschlaggebende der Wirkung.

Der Schmuck der Tooindokwannon besteht aus einem reichen Beiwerk von Bändern und Ketten; um den Hals liegt eine perlenartige Schnur, darunter ein breiter, ornamental geschmackvoller Schmuck, filigranartige, zierliche Ranken mit fünf Anhängern von der Form einer Eichel. Am Gürtel liegt ein Schmuck, von dem drei Ketten herabfallen; die mittlere endet ziemlich hoch, die äußeren gleiten über die Oberschenkel bis zum seitlichen Gehänge; die Rückführung nach hinten wird nicht sichtbar gemacht; seitlich liegt je eine kurze Kette, die vom Gürtel ausgeht und eine mittlere mit drei Anhängern zweigt von den Rosetten der Hauptkette ab. Über diesem Schmuckwerk liegt das Gehänge, das nicht mehr zentral den Körper überquert, sondern vielfach um den Rumpf geschlungen ist: vom linken Arm abwärts über den Leib zur rechten Schulter, um den Nacken und Rücken, unterhalb der linken Hüfte von neuem um den ganzen Körper gelegt, dann oberhalb der Kniee zum drittenmal die Vorderansicht durchlaufend und vom rechten Unterarm vom Körper abgeführt. Am Sockel liegen die Enden auf, auslaufend in eine blattförmige Spitze, die schräg nach innen gerichtet ist; die Stauchung gibt Anlaß zu

dem freien Schwung der Bänder, die neben dem Körper herunterflattern. Schräg über Brust und Leib liegt die Brahmanenschnur (?), nicht mehr strichartig, sondern als breites Band mit einer Schleife auf der linken Schulter. Überall folgen die Gehängeteile weich der Körperform, verschlingen sich, schmiegen sich an und flattern herunter. Ebenso reich wie die Dekoration ist der Sockel durchgebildet, voll barock-dekorativer Plastik; kein Gegenstück aus älterer Zeit läßt sich anführen. Das Widerspiel von Achteck und Kreis liegt zugrunde; die sechs Einzelteile sind nach oben gestaffelt; drei achteckige Platten, zwischen deren beiden unteren ein Kranz wagerechter Blätter liegt, deren Rippen mit kleinen Blütenrosetten geziert sind; darüber eine Folge von acht aufrecht gestellten Platten, deren bogenförmige Mittelteile vertieft sind und von Ranken eingerahmt werden; an den Ecken liegen plastische Blattornamente, darüber je eine Rosette. Der eigentliche Kelch springt gegen die obere Platte zurück, umschlossen von aufrecht stehenden Blättern, abwechselnd eines vorn und eines rückwärts von der Form, wie sie später die Tempyozeit gerne anwendet: länglich schmal, mit breiter Kurve, kleiner Spitze, erhöhter Rippe und in wunderbar zarter und flacher Wölbung; die Blattspitzen überragen wie bei den sechs Lackfiguren den Kelchrand. An formalen Neuerungen sind noch folgende Einzelheiten zu nennen: Die langen, gewölbten Zehen mit aufwärts gezogenen Zehenspitzen (Tafel 132); die abgeschrägten Fingerspitzen; der kurze Hals mit den engen tiefen Falten (Tafel 131) und dem anschließenden Unterkinn, das schräg von der Kehle bis zum Kinn verläuft, gerundet und durch eine Faltenlinie eingezeichnet ist. Eine durchgreifende Neuerung zeigt die Kopfbildung: die alte Blockform mit den harten Kanten oder den übermäßig vollen Backen, wobei die Seiten scharf rückwärts führten, ist in eine gleichmäßig abgerundete Kopfmasse übergegangen. Die Seiten liegen schräg, die Backenknochen sind flacher nach der Nase zu abgerundet, so daß auch die Seiten in der Vorderansicht sichtbar werden, plastisch eingerahmt durch die dicken Haare; die Gesichtsteile haben an plastischer Tiefe gewonnen; die Vorstirn geht nicht mehr strichartig in den gekanteten Nasenrücken über, sondern endet in schräg eingeschnittener Fläche gegen die tiefen Augenhöhlen zu; die Nase ist lang, aber nicht mehr gratartig scharf; ihre Seiten liegen steiler, dadurch wird die Nase schmäler; die Nasenflügel dagegen setzen breit ab, die Nasenlöcher sind angedeutet. Der Mund zeigt jene Form, die wir bereits bei Figur 117 feststellen konnten, jedoch ist die Oberlippe wulstiger und breit aufgeworfen. Das Augenrund wird durch die lappenartigen Lider bedeckt, die in den Augenwinkeln heruntergezogen sind, die Pupillen sind angedeutet, was aber spätere Zutat sein kann; aber auch ohne diese Einzeichnung wirken die Augen offen und klar. Die Stirn ist niedrig und rund; eine dicke Flechte rahmt sie ein; das Haar wird in der Mitte zu einem hohen Schopf zusammengefaßt, an dessen Seiten je ein reliefartiges Ornament liegt; die geriefelte Behandlung der Haare kontrastiert wirkungsvoll mit der hautartig glatten Oberfläche des Gesichtes; die Ohren sind durchbohrt[1].

Alle diese grundsätzlichen oder motivischen Neuerungen lassen sich als ein Bestreben zusammenfassen, die Bildform durch Naturannäherung auf einen neuen stilistischen Generalnenner zu bringen. Zu den naturalistischen Tendenzen, die in der Raumauffassung des Körpers, in der organischen Bewegung, in der Durchformung der Körperteile und in der Gewandwirkung sich ausdrücken, gesellen sich die repräsentativen Maßstäbe, die die äußere Bilderscheinung durch Steigerung der formalen Einzelheiten bereichern: Thron, Schmuck und Gewandwerk. Haltung, Gestus und Gesichtsbildung bilden einen neuen Typus der Grundstimmung. Demgegenüber steht die Nachwirkung der alten Formauffassung; prinzipiell ist wohl das Neue in den Vordergrund getreten, die Ausführung und Anwendung aber bleibt auf halbem Wege

[1] Der Heiligenschein ist modern.

stecken. Die Frontalität wirkt beengend; das Gewand geht an den Seiten in starre Flächen über (Tafel 132), die im Sinne der alten Staffelung (Tafel 15) nach oben sich verjüngen, aber ihre Silhouettenwirkung durch die freie Lagerung des Gehänges einbüßen. Die Faltenlagerung bleibt dem symmetrischen Schema untergeordnet. Die Haltung erstarrt durch die ornamentale Betonung der Mittellinie. Die körperliche Bewegung wird nicht durch den ganzen Leib hindurchgeführt: die Hüften bleiben unbewegt und neutral, von dem Schlingwerk der Bänder und Ketten verhüllt. So wird gerade diejenige Körperpartie, die die Bewegung am eindringlichsten auszudrücken im Stande wäre, verdeckt. So sind wohl die Beine aus der Masse gesprengt, Unterleib und Hüften aber wirken nur als Flächen. Die bewegende Kraft des Körpers, die gegen das Gewand wirkt, ist wohl vorausgesetzt, aber nicht klar gelegt; so entsteht der Anschein, als ob das Gewand gegen den Körper gepreßt wäre, nicht umgekehrt. Die Linien verlaufen gleichförmig, unter Bezug auf parallele Wiederholung und die Falten ohne stoffliche Sonderexistenz.

So stehen in der Tooindokwannon zweierlei Formgebungen hart gegeneinander; das alte Formelement wirkt hemmend und zurückhaltend, das neue ist noch unreif und ohne formal-logische Begründung und Auswirkung; das Resultat ist ein typisches Übergangswerk. Die Datierung in die Mitte des Jahrhunderts gibt eine klare und einfache Scheidung der Stilabgrenzung. Auch in den Werken des Taikwastiles hatten wir entscheidend-neue Formelemente vorgefunden; dort wirkte aber Altes und Neues harmonisch zusammen, determinierte sich gegenseitig, wobei das Neue die folgerichtige, impulsive Erweiterung des alten Formschatzes war. Ganz anders liegt das Verhältnis bei der Tooindokwannon; hier läuft das neue Stilbewußtsein offen Sturm gegen das Formerbe der Suikozeit, das nicht in Einklang zu bringen gesucht ist, sondern das überwunden werden soll. Eine wechselseitige Vermischung ist auch gar nicht möglich, da beide Formbegriffe sich prinzipiell gegenüberstehen, der eine den anderen ausschließt. Schon deshalb ist es nicht möglich, die neue Formgebung aus der alten abzuleiten, selbst wenn wir für die Entwicklung von Formen eine noch so elementare Spontaneität in Anrechnung bringen. Zudem kommen die Werke der letzten Gruppe entwicklungsgeschichtlich schon deshalb nicht in Betracht, weil sie der Tooindokwannon zeitlich beizuordnen sind, beziehungsweise später zu setzen sind (Tafel 125); hier könnte etwa Figur 117 als gleichzeitiger Vertreter des Taikwastiles mit der Tooindokwannon konfrontiert werden, während schon die Figuren 120 und 122 zum Teil reifere Elemente zeigen, als die Tooindo, ohne daß dabei diese als Zwischenglied gelten kann. Die Tooindofigur ist demnach von den Werken des Taikwastiles abzusondern und an den Anfang einer besonderen Reihe zu stellen, die wir als Hakuhogruppe bezeichnen. Dabei ist es aber im hohen Grade auffallend, daß die neuen Formelemente, die der Tooindokwannon zugrunde liegen, durchaus nicht einem Anfangsstadium entsprechen, vielmehr mit solch programmatischer Offenheit und in so reifer Ausprägung in Erscheinung treten, daß sie bereits eine lange Entwicklung voraussetzen. Die Rückbildung scheint bei dieser Figur nur durch die Anwendung auf eine Grundform, der noch die Auffassung der Suikozeit zugrunde liegt, also auf anderen Voraussetzungen beruht, bedingt zu sein. Auch die reiche Durchbildung der motivischen Einzelheiten und der stofflichen Zutaten weist auf eine lange Tradition hin. Für alle diese Formmomente bieten aber die Suikowerke keine Analogien; eine Kluft scheint diese von der Tooindokwannon zu trennen. Nur bei den Werken des Mischstiles (3. Kapitel) lassen sich ähnliche, wenn auch bei weitem nicht so ausgeprägte Verhältnisse erkennen. Dort waren es vor allem die stofflichen Zutaten, die eine Behandlung aufwiesen, welche in ihrem barocken Charakter sich nicht aus dem gleichzeitigen Toristil ableiten ließ und ihrerseits auf eine besondere Tradition hinwies. Der Vergleich der Haltung des rechten Armes und der gedrehten Gehängefalten bei der Figur Tafel 66 mit den ent-

sprechenden Partien bei der Tooindofigur (Tafel 130) zeigt nun, daß den beiden Richtungen, deren Vertreter diese Figuren sind, eine formale Verwandtschaft zugrunde liegt. Bei beiden Richtungen fällt der im Verhältnis zu den übrigen Werken ungleich freiere Ausdruck der plastischen Realität und der körperhaften Anlage auf. Es lassen sich dementsprechend diese beiden Gruppen miteinander in Verbindung setzen. Für den frühen Mischstil hatten wir angenommen, daß er eine besondere Strömung bedeutet, die nachhaltiger Fremdmotive konservierte und diese weniger national umwertete als etwa die Toririchtung. Die Wucht aber, mit der nunmehr diese latenten Formbegriffe in der Tooindokwannon in Erscheinung treten, setzt eine Strömung voraus, die nicht lediglich konserviert, sondern von einem aktiven Impuls getrieben wird. Die Intensität der neuen Formgebung bedingt eine entsprechende künstlerische Absicht und die Reife der Formmotive setzt einen Ursprung voraus, der außerhalb der bisher behandelten Werke liegen muß. Wir müssen somit diese Figur mit einer besonderen Einflußwelle in Verbindung setzen, die sich hier zum ersten Male dokumentiert. An äußerlichen Ursachen, die diesen Impuls hervorgerufen haben, lassen sich äußerst eindringliche geschichtliche Ereignisse und Verhältnisse anführen[1]: so die Konsolidierung des Tangreiches in China, Öffnung und Erweiterung der chinesischen Grenzen, internationaler Ausbau der Verkehrsverbindungen, d. h. die benachbarten Länder — Zentralasien, Nordindien und Persien — werden Komponenten der gesamt-chinesischen Tangkultur. Hier müssen wir demnach, wenn wir den Fremdmotiven, die die Tooindokwannon aufweist, nachgehen wollen, ihren Ursprung suchen[2]. Es ist also nicht verwunderlich, wenn uns in dieser einen Figur mit einem Schlage eine solche Fülle von neuen Motiven entgegentritt, wie sie bisher kaum eine gesamte Gruppe der früheren Werke aufzuweisen hatte. Die Schmuckformen, die Sockelbildung, die Gehängeverteilung, die Behandlung des nackten Körpers, des feuchten, geschmeidigen Gewandes, der Haartracht und der dicken aufgelegten Falten — alles das ist neu und gibt dem Bildausdruck einen völlig anderen Charakter; die Grundstimmung wird beherrscht von dem dekorativen Eindruck der äußerst prächtigen Zutaten und dem organischen Charakter körperlicher und stofflicher Realität. Die angeführten Formeinzelheiten sind also zum großen Teil auf Kunstkreise zurückzuführen, die nicht mit denen der nationalen Suikokunst identisch sind. Diese Beeinflussung von Außen, die durch die politischen Verhältnisse auf dem Festlande ermöglicht wurde, bildet aber nur eine einzelne Ursache für diesen Formwechsel. Die Motive als solche lassen sich zwar nicht aus den voraufgegangenen Suikoformen ableiten, wohl aber besteht eine innere Beziehung zwischen den Suikowerken und der Tooindokwannon, wenn man die künstlerischen Absichten, die den Formen zugrunde liegen, in Betracht zieht. In den Werken des reifen Suikostiles konnten wir bereits eine allmähliche, aber durchgreifende Umwandlung des künstlerischen Grundgefühles feststellen, die, wenn auch unbewußt, zu einer Auflösung des alten Formprinzips führen mußte. Diese Geistesrichtung liegt parallel zu der der von Außen zuströmenden Beeinflussung. Was an Körperhaftigkeit der Gestaltauffassung, stofflich-plastischer Differenzierung und Bewegungstendenzen, soweit dafür der isolierte Gestus die Möglichkeiten

[1] Vergleiche Einleitung.

[2] Nähere Ausführungen muß ich auch an dieser Stelle mir versagen; als kurze Hinweise mögen genügen, daß schon in Bharhut die Nacktbehandlung und der reiche Schmuck vorherrschend sind; für die Beziehungen von Körper und Gewand läßt eine Statue im Lahoremuseum, Abbildung bei V. A. Smith, S. 112, sich heranziehen; für die Gewandbildung an den Beinen die Statue des Vishnu, Abbildung bei Havell the Ideals of Indian Art, Tafel 3. Eine reiche Quelle von Analogien bieten die Malereien Zentralasiens; aber weder dort, noch in den chinesischen Felsreliefs ist mir eine der Tooindokwannon entsprechende Bildung bekannt; es scheint in dieser Figur eine Formbildung vorzuliegen, die speziell der Freiplastik angehört. Erst für den reiferen Stil lassen sich genaue Parallelen aufzeigen (vgl. Tafel 141 ff.).

gab, sich ausgebildet hatte, wird nun unter grundsätzlicher Erweiterung der Bildmäßigkeit zum freiräumlichen Körper, zur organischen Nacktbildung, zum dekorativen Reichtum, zur stofflichen Selbständigkeit und zu einer Wechselbeziehung von Körper und Gewand erweitert. Die Tooindokwannon stellt bei alledem das Anfangsstadium dar; die Bewegung ist natürlich und frei, aber noch nicht funktionell durchgeführt, der Stoff selbst ist noch unbewegt und die Raumbildung noch an eine frontale Flächenschicht gebunden. Die folgenden Werke werden zeigen, wie ungeheuerlich rasch und konsequent diese Entwicklung weitergeht; fanatisch und — man möchte sagen — atemlos wird die neue Form erobert. Aus dem Vergleich der künstlerischen Absichten ließ sich eine Korrespondenz erkennen. Erst jetzt war der Boden reif für die endgültige Proklamierung der neuen Formgebung. So kommt der Explosivstoff, der in den letzten Suikowerken irgendwie aufgestapelt lag, zur Entzündung. In diesem Sinne dürfen wir fremder Einflußnahme keinen zu großen Wert beimessen; durch sie dringt wohl eine plötzliche Fülle fertiger Werte ins Land ein, aber das Entscheidende bleibt doch die aktive Reife des aufnehmenden Teiles; Einfluß und Zeitrichtung müssen einander entsprechen[1]. Die Weiterentwicklung der Hakuhozeit wird zeigen, daß die alte Richtung durchaus nicht durch diese neuen ausgeschaltet wird; die alten Formen bleiben noch lange Zeit Hauptbestandteile des Formkanons, soweit es sich um die einheimische Künstlerschaft handelt. Aber gleichzeitig werden wir erkennen, daß die Gesinnung, die den Suikoformen ihr unvergleichliches Leben gab, eine andere geworden ist. Dieser Gesinnungswechsel bildet den letzten Komplex von Ursachen, die den gewaltigen Formwechsel von Suikostil zum Hakuhostil, oder anders ausgedrückt von Vortangstil zum Tangstil begründen. Die Umstellung des ganzen Empfindungslebens und des künstlerischen Bewußtseins bildet die letzte und umfassende Grundbedingung für das seltsame Formereignis, das mit der Tooindokwannon ihren Anfang nimmt. Dies neue Bewußtsein gipfelt darin, daß alle Formvorstellungen als Ideen einer natürlichen Wirklichkeit konzipiert werden. Die Voraussetzungslosigkeit gegenüber der sichtbaren Erscheinung der Realität, die die Grundbedingung des archaischen Stiles bildete, ist erloschen. Die Bildform erhält eine grundsätzliche Orientierung zu der unermeßlichen Fülle der Naturformen; das bedeutet aber noch keineswegs, daß dadurch die selbständige Gesetzmäßigkeit der Bildform beeinträchtigt wird oder gar imitative Absichten an Stelle rein ideeller Begründung der Bildmäßigkeit treten, sondern bedeutet nur, daß die einzelnen stofflich verschiedenen Bestandteile der Bildform eine eigene organische Selbstwirkung erhalten; an Stelle der einen, übergeordneten Sachlichkeit, nach der alle Differenzierung nur eine plastische, oder alle Gliederung nur eine rhythmische ist, tritt eine Summe unabhängiger Kräfte, die der natürlichen Vielgestaltigkeit entspricht. So wird der Körper zu einer organischen Einheit und seine Haltung zu einem eigenwilligen Bewegungsvorgang; das Gewand wird zu einer stofflichen Realität; seine Lagerung stellt nur die einmalige Anordnung aus der unzähligen Fülle stofflich möglicher Lagerungen dar. Die Erklärung der die Gesamtheit der Bildform ausmachenden Einzelheiten kommt nicht mehr mit rein formal-logischen Begründungen aus, sondern muß bereits mit dem großen Generalnenner der über die Begrenztheit der einmaligen Bildform hinausreichenden natürlichen Kräfte rechnen. Den sinnlichen Kräften kommt eine größere Bedeutung beim Schaffensprozeß zu als den vorstellenden Kräften. Auch die Masse, die z. B. bei Tori den Ausgangspunkt der formalen Gestaltung bildete, ist selbstverständlich eine Naturform, aber der Körper ist demgegenüber ein wechselnder, organischer, selbstwilliger Bestandteil der unmittelbaren Beobachtung. Dort herrscht die reine Phantasie — die Ideenverbindung ohne Rücksicht auf ihre Beziehungen zur

[1] Hier lassen sich, wie auch bei den Formproblemen der folgenden Werke, auffallende Parallelen zur modernen Kunst ziehen.

Realität; die Bildform ist demnach eine subjektive Formverbindung, die auf Grund der inhaltgebenden Voraussetzungen immer eine selbständige Totalität ergibt. Dem scheinbar so strengen archaischen Stil liegt eine ungeheure Phantasie und Unbegrenztheit zugrunde[1]. Die Harmonie beruht auf der Gleichsetzung von Reinheit der Vorstellung und der Totalität der Formgebung. Ganz anders liegen die Verhältnisse bei dem Formprinzip des Hakuhostiles. Die Phantasie des Künstlers kämpft nicht mehr in dem einsamen Dunkel der geschlossenen Augen den ergreifenden Kampf um die Sichtbarmachung der Idee, sondern sie steht mit offenen Augen mitten in der Vielfältigkeit der Erscheinungen, um deren Harmonie und innere Kraft zu ergründen und der subjektiven Idee gleichzusetzen. So liegt der Formverbindung die Harmonie der natürlichen Kräfteverhältnisse zugrunde. Die Bildform ist nicht mehr ausschließliche Gestaltgebung der Phantasie, sondern eine ideale Verkörperung erschauter und verdichteter Natürlichkeit. Die Bewegung wird eine selbständige Kraft, der Gestus eine organische Funktion, der Raum eine immanente körperliche Einheit, und das Gewand eine stoffliche Besonderheit. Die Anschauung greift immer weiter aus und die Bildhaftigkeit wird immer anschaulicher. In diesem Sinne haben wir die Werke, die dieser Richtung angehörten, als naturalistisch bezeichnet, um den grundsätzlichen Wandel des künstlerischen Bewußtseins mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck zu bringen. Für eine Zeitlang scheint es, daß gegenüber dieser Gesinnung alles andere in den Hintergrund tritt; in einer mächtigen Kurve steigt die Entwicklung bis zum Kanimanchi-Shaka an, deren Verlauf wir in den folgenden Werken zu skizzieren versuchen werden. Die Tooindofigur bildet dabei eine sichtbare Cäsur der Entwicklung, die Scheidegrenze zwischen archaischem und naturalistischem Stilbewußtsein, das selbst in den Werken, die dieser Richtung nicht direkt angehören, ein- für allemal die Grundlage bildet; mit ihr ist die endgültige Basis für alle weitere Entwicklung gegeben.

Tafel 133 bis 134. Die Jumechigaikwannon[2] des Horyuji zeigt die naturalistische Auffassung des Körperproblemes in folgerichtiger Weiterentwicklung; der Körper hat gegenüber der Tooindofigur wesentlich an plastischer Tiefe und Volumen gewonnen, die rundplastische Anlage ist freier entwickelt und die ästhetische Bedeutung der Oberfläche, die durch plastische Durchbildung, durch den Wechsel im Volumen und durch malerische Vereinfachung gewonnen ist, tritt immer mehr in den Vordergrund. Die Brust ist frei gewölbt und gegen den langen, runden Hals abgesetzt; man sieht die Schulterpartie in die Nackenpartie übergehen; der Halsschmuck hängt tief. Der Leib ist in körperhafter Rundung durchgebildet und nach vorn gestreckt (Tafel 134); der Nabel und der Ansatz des Brustkorbes sind linear angedeutet. Das Gewand schnürt den Leib ein, es ist eng und glatt an die Körperformen angelegt, so daß die Hüfte und die Beine sichtbar bleiben. Die Füße stehen frei; die gesprengten Falten greifen wechselseitig von beiden Seiten um die Beine und verlaufen in der Masse. Dabei sind aber alle stark-plastischen Kontraste vermieden; eine breite Mittelfalte flacht die Senkung zwischen den Beinen ab (Tafel 133); seitlich werden die Gewandfalten zu einer schrägen Fläche versteift, die das Rund allmählich abkantet; der ausladende Gewandumriß wirkt aber nirgends linear, der Körper nirgends bretthaft; immer geht der Umriß weich in die nach vorn modellierte Gestaltmasse über: so in die gewölbte Brust, in die runden Seiten des Leibes, die runden Beine und die linke Hüfte; dann setzt das Gewand an, welches

[1] Diese innerliche Unbegrenztheit bleibt aber immer mit den Gesetzen der Bildmäßigkeit in Übereinstimmung, wird nicht, wie vielfach in der modernen Kunst, zu einer Phantastik, deren Affektionen wohl einen äußerst verinnerlichten Grad erreichen, aber an dem unumgänglichen Zwang bildmäßiger Anschauung zerbrechen.

[2] Über die Bezeichnung als Jumechigaikwannon siehe Jap. temples and their treasures, Seite 116 „... is vulgarly known as the Jumechigai Kwannon, or dream changing Kwannon, from a magic quality attributed to it which prevents bad dreams from coming true.

das Rund seitlich schräg abflacht. Dieser Abschluß staffelt die körperhafte Rundung und vereinfacht den Gesamtumriß. In der Entwicklung des Gestaltvolumens vom Spitzoval zum Kreisrund klingen die alten Suikoprinzipien nach (vgl. Tafel 39, 55), die aber hier weniger der geometrischen Gliederung des Aufbaus dienen als der räumlichen Bewegtheit des Körpers. Die Rundanlage bildet das entscheidende Moment, wie die Schmuckketten, die nach rückwärts umbiegen, zeigen, und die Abflachung in die Frontalität gibt nur den Anlaß für eine reichere Skala von Überleitungen und für die wirksame Staffelung des runden Oberkörpers. Dieser allmähliche Volumenwechsel gibt der Gestalt eine innere Lebendigkeit, ohne selbst in Bewegung überzugehen. So erscheint hier ein altes Motiv in neuer Auswertung. Immer mehr tritt die Oberfläche unter der Einwirkung des raumbildenden Volumens in den Vordergrund der Bildwirkung, erhöht durch das stoffliche Beiwerk und seine plastische Kontrastwirkung. Diese Zutaten werden zu immer wichtigeren Ausdrucksfaktoren; der sinnliche Reiz, die Greifbarkeit der plastischen Momente und die visuelle Genußfreudigkeit treten an Stelle der wirklichkeitslosen Geistigkeit der alten Monumente. So entleert sich der innere Gesichtsausdruck, während die sekundären Momente an ästhetischem Ausdruck gewinnen. So ist das Gehänge behandelt, schmiegsam in den Drehungen und weich in der Überlagerung. Die Schmuckketten werden nicht mehr hart durchschnitten, sondern schimmern plastisch durch; das Schmuckwerk wird immer reicher durchgebildet; geflochtene Ketten, die von Zwischengliedern zusammengefaßt werden; an der linken Seite, wo die Kette abbiegt, verdrehen sich die schmalen Flechten. In solchen Einzelheiten spricht sich ein Wirklichkeitssinn und eine sensitive Reizbarkeit der formenden Hände aus, die den früheren Werken vollkommen fremd waren. Die Arme liegen enger am Körper, aber in freiplastischer Haltung ohne Rücksicht auf strenge Bindung zum Rumpf hin. Wie entwickelt die Gruppierung von Einzelteilen zu einem organischen Formkomplex ist, zeigt die linke Partie von Hüfte, Unterarm und den beiden Gehängeteilen. Die Bildung der Körperteile ist wie bei der Tooindokwannon: die Füße mit den gewölbten Zehen, das Unterkinn, die abgerundeten Backen und die Gesichtsteile; jedoch liegt der Mund nicht mehr vertieft und die Einzelbildung ist zierlicher; die Mundwinkel sind nach oben geschweift, die Linie der Oberlippe voll kapriziöser Schwellung, die bis zur Nase sich fortsetzt. Im Haar liegen drei Ornamentaufsätze; der mittlere mit einer sitzenden Figur, die seitlichen schräg zum Kopfe stehend; die Enden stehen frei ab, der Reif schließt an der Mitte an, eine Form, die hier zum erstenmal auftritt. Die Handhaltung wird immer differenzierter durchgebildet; nicht mehr eine einfache eindringliche Geste, sondern eine Handlung voll persönlicher Akzentuierung, nicht ohne den Ausdruck einer gewissen Manieriertheit. Die Finger sind gelenkig, die Fingerspitzen nach aufwärts gebogen und abgeschrägt, eine typische Bildung der neuen Zeit. All diese formalen Neuigkeiten verlegen den künstlerischen Wert immer mehr in die ästhetisch reizvolle Bildhaftigkeit der Erscheinung. Dabei bleibt aber immer noch das Gesetz der Symmetrie beherrschend; der Faltenwurf gehorcht der ornamentalen Gleichmäßigkeit; die Haltung orientiert sich an der lotrechten Hauptachse und der Körperrumpf bleibt unbewegt[1].

Tafel 135 bis 148. Diese beiden Gestalten (Tafel 130, 133) können als wirksame Vorbereitung für die gewaltige Jakushitrinität des Jakushiji gelten, die als die reifste künstlerische Tat dieser Richtung zu werten ist; die Tradition schreibt sie dem Priester Gyoki zu. Auch hier sind wir in der glücklichen Lage, dokumentarische Anhaltspunkte für die Datierung vorzufinden. Zwei Nachrichten kommen in Betracht; nach der einen geht die Gruppe auf ein Gelöbnis des Kaisers Temmu zurück, um von der Gottheit Heilung für das Augenleiden seiner Gemahlin zu erhalten, soll aber erst nach seinem Tode im

[1] Der Sockel mit langer Inschrift ist spätere Zutat; die seitlichen Gehänge sind unterhalb der Arme abgebrochen.

Jahre 697 vollendet worden sein. Die andere Nachricht besagt, daß bei der Verlegung des Tempels von Okamoto (Takaichi) nach Nara im Jahre 718 neue Bildwerke gegossen worden seien, die mit dieser Jakushigruppe identisch sein sollen. Diese letztere Meldung klingt sehr unbestimmt; wir werden bei den Kodowerken (Tafel 149 bis 152) darauf zurückkommen. Die Trinität ist in drei gesonderte monumentale Figuren auseinandergezogen (Tafel 135); sie stehen auf einem steinernen, flachen Unterbau, in der Mitte Jakushi, zur rechten Gakko-Bosatzu, zur linken Nikko-Bosatzu[1], ehemals vergoldete Bronzefiguren, jetzt von tiefer schwärzlicher Tönung; die vergoldeten großen Heiligenscheine sind moderne Arbeiten. Der Sockel[2], auf dem der Jakushi sitzt, hat von jeher das größte Interesse erregt, weniger aus ästhetischen als aus kunstgeschichtlichen Gründen. Seine Grundform geht auf den älteren Sockeltypus zurück (Tafel 1 und 33); ein mittlerer, rechtwinkeliger Kern, an den Seiten durch erhöhte Ornamentreihung eingerahmt; statt der Malereien, die in den älteren Werken an den Sockelflächen sich befanden, eine figürliche Reliefdekoration; in erhöhten, fensterartigen, runden Bogen sitzen äußerst merkwürdige Gestalten, gnomenhafte, kleine Figuren von einer fast grotesken Realität; sie gelten im allgemeinen als Darstellungen fremder Völkerschaften. Die unterste Bodenplatte des Sockels trägt eine Lage wagerechter Lotusblätter, zweigeteilte, dicke Blätter, in der Mitte gewölbt, mit hochgezogener geteilter Spitze; ähnlich den Blättern wie bei Figur 56, doch plastisch akzentuierter; die Blätter gehen nicht wie bei Tafel 1 und 33 allmählich in Schräglage über, sondern liegen gerade, und erst das Eckblatt liegt in der Diagonale; drei Platten reihen sich stufenförmig an, von Ornamenten, die in längliche Vierecke eingerahmt sind, reliefartig besetzt. Die obere Platte trägt je in der Mitte das Bild eines der vier heiligen Tiere. Nach oben vermittelt eine Stufe zur dicken Deckplatte hin, deren Ränder ein Weinrankenornament zeigen. Es kann an dieser Stelle auf die näheren Umstände dieser dekorativen Elemente nicht eingegangen werden; nur so viel ist für uns wichtig, daß Art und Verwendung des Dekors in keinem der vorbesprochenen Werke Anklänge besitzt.

Tafel 135 bis 140. Der Jakushi ruht breit auf der oberen Sockelplatte, die Hände in der ihm zukommenden Mudra (Tafel 136). Dem Sitzmotiv liegt von vornherein die pyramidenförmige Gesamtanlage mit ihrer gleichmäßigen Staffelung der Teile zugrunde; wie aber diese formale Gegebenheit ausgewertet wird, zeigt den vollen Gegensatz zu der älteren Formweise, die von der Toritrinität (Tafel 1) bis zur Chugujikwannon (Tafel 111) in Geltung war; und zwar lassen sich folgende Elemente anführen: Die Figur als solche ist zu durchgreifend als Körper behandelt, um sich als Glied in eine geometrische Grundform einordnen zu lassen. Die Gestalt als solche beherrscht die ganze Komposition; Nimbus und Sockel sind nur als Zutaten beigegeben. Statt Massenteilen, die durch Sonderung gewonnen und durch Lagerungsbeziehungen verbunden werden, stehen Raumteile, die körperliche Individualitäten des inneren Gesamtraumes sind. Der Faltenwurf des Gewandes steht nicht mehr im Dienst der linear-architektonischen Gliederung, sondern folgt der lebendigen Einwirkung des Körpers. Die Schichtung in eine stufenförmig abgesetzte Bildform, deren vorderer Rand in rechtwinkeligen Ebenen abschließt, ist aufgehoben durch die Vielfältigkeit der plastischen Tiefe, die auf der natürlichen Lagerung der Körperformen beruht. Die Hauptrichtung der Komposition ist nicht mehr nach der Höhe zu gegipfelt, wobei Arme und Hände eng an die Kernform angeschlossen sind, sondern zentral ausbalanciert, mit einer besonderen Beziehungssteigerung gegen den Beschauer hin. Diese fünf Momente, die die Grundlage der Formgebung bilden, drücken gegenüber der Toritrinität das neue Stil-

[1] Bodhisattva Surya-prabha und Bodhisattva Candra-prabha.

[2] Einzelaufnahmen des Sockels konnten nicht gebracht werden; Abbildungen in Nihon Seikwa, Kokka und Jap. temples Tafel 206.

prinzip aus. Der Wechsel ist um so bedeutsamer, da zwischen beiden Monumentalwerken noch keine 100 Jahre Entwicklung liegen. Die Steigerung der körperhaften Bildform ins Monumentale wird durch die dynamische Steigerung des Volumens und durch die organische Bildhaftigkeit der plastischen Tiefe erreicht. Die mächtigen Beine sind breit gelagert; die Oberschenkel liegen schräg auswärts (Tafel 137, 140); die Füße sind zurückgelegt, so daß die wagerechte Masse der vorderen Bildbasis nach der Tiefe gewinkelt wird (Tafel 138, 140); die Kniee bilden die Pole höchster Spannung. Der Leib geht in weicher, etwas massierter Rundung in den Schoß über (Tafel 138). Wie die Beinpartie vornehmlich nach der Breite zu entwickelt ist, so die Brustpartie nach vorne; in einer mächtigen, klaren Wölbung spannt sie sich zwischen den runden kräftigen Schultern und dem leicht vorgestreckten Leib aus; die Schwellung der Brüste setzt unten in einer tief gezogenen Kerbe ab (Tafel 139); der kurze Hals, dessen Falten nicht mehr als Linien, sondern als runde, gestaute Hautteile dargestellt sind, läuft in stumpfem Winkel gegen den Bogen der Brust. Das erhobene, leicht aufwärts gerichtete Gesicht erhält dadurch eine Bewegungsrichtung gegen den Beschauer hin, wobei aber der Eindruck majestätischer Ferne nicht verlorengeht. Die runden und starken Arme füllen den Raum zwischen der breiten Beinpartie und dem verhältnismäßig schmalen Leib aus (Tafel 136); der linke Arm liegt eng am Rumpf an, den Umriß von der Schulter bis zum Knie gleichmäßig abschließend; der Unterarm liegt auf dem Oberschenkel in leichter Neigung nach abwärts (Tafel 140), was in der Vorderansicht aber durch die erhöhte Lage der Figur weniger deutlich wird; diese plastische Perspektive gibt der Bilderscheinung eine energische Raumtiefe. Der rechte Arm öffnet und lockert den Umriß zugunsten der Tiefenentwicklung; wie die ausgestreckten Finger der linken Hand den vorderen Bildrand durchschneiden, so die der rechten Hand den oberen Bildrand. Der Ellenbogen mit der plastischen Überschneidung seines Gelenkes steht frei und weit vom Körper ab (Tafel 136); der unregelmäßige Einschnitt bildet ein wirkungsvolles Darstellungsmoment für die organische Raumtiefe der Plastik: der Leib wird dadurch als runde Masse sichtbar gemacht, der nackte Fuß durch die Silhouettierung seines reichen Profils als lebendige Körperform hervorgehoben und die Aufwärtsrichtung des Unterarms als freie Bewegung gekennzeichnet. Der Arm ist somit kein Massenteil mehr, sondern ein Körperglied, das seine eigene Kraft besitzt einen Gestus auszuführen. Der Unterarm greift weit vor (Tafel 137, 139); die Hand ist in sich gedreht, die Außenfläche und der Handballen liegen schräg zum Beschauer (Tafel 138, 140). Neben der Steigerung des Volumens bildet die plastische Tiefe den zweiten Hauptfaktor der Monumentalität; sie schafft den Raum für die volle Entwicklung der Gliedmaßen und reiht der Breitenentwicklung die entsprechende Tiefenentwicklung an. Den breiten Beinen, die durch den großen Sockel fundamentiert werden (Tafel 135), entsprechen die breiten Schultern; die Raumtiefe wird durch die Schräglage der Oberschenkel gegeben; die langen, wagerechten Beine sind nach innen gewinkelt, die langen Arme nach vorn entwickelt. Die Brust bildet durch ihre kraftvolle Wölbung (Tafel 139, 140) gewissermaßen den neutralen Schwerpunkt der Breiten- und Tiefenproportionen. So ist durch die Gewinnung der plastischen Raumtiefe zugleich die Steigerung der körperlichen Dimensionen ermöglicht. Alle Übergänge vollziehen sich in organischen Rundformen; das dynamische Volumen hat alle Brüche und harten Winkel ausgerundet; die Körperform bildet ein Gewoge raumgeschwellter Wölbungen, Bögen, die gegeneinander wirken, überleiten, sich kreuzen und gegenseitig rhythmisieren; die runden Oberschenkel, die straffen Kniee, die vollen Arme bilden einen dauernden Wechsel der Raumlage im Sinne der natürlichen Richtung der Körperteile und ihrer Haltung (Tafel 137); die Kurven von Schulter, Brust, Kopf, Arm, Ellenbogen, Hand und Finger spielen gegeneinander (Tafel 139). Überall Spannung und Raumfüllung,

eine Kraft, die zentrifugal nach außen wirkt, die Körperformen schwellt, rundet und auskurvt; nicht eine einzige Fläche oder ein einziger wirkungsloser Teil bleibt stehen, jeder ist mit dem andern als organische Oberfläche desselben Rauminhalts verbunden und undenkbar ohne den andern. Die natürliche Gegebenheit der Aufeinanderfolge aller Teile ist an Stelle der architektonisch-abstrakten Logik der Suikowerke getreten. Diese räumliche Körperkraft muß naturgemäß auch auf das Gewand wirken; der Faltenwurf wird nicht nur durch die Körperformen bestimmt, sondern auch von ihrer Bewegung ergriffen. Das kessarartige Obergewand liegt um den Nacken (Tafel 136), greift über die rechte Schulter, läßt Brust und rechten Arm frei, während es von der linken Schulter über den Arm fällt und in tiefem Bogen den Leib überquert; die dicken Falten kommen vom Rücken her (Tafel 137), umspannen den Oberschenkel, allmählich in senkrechte Lage übergehend, greifen um den Leib (Tafel 138) und gleiten über die linke Schulter wieder zurück. Das Stoffende, das zwischen Ellenbogen und Körper (Tafel 136) in breiter, fächerförmiger Kurve den freien Raum durchquert, überlagert die Falten am Leib und hängt plastisch über, wobei es gleichzeitig gedreht wird (Tafel 139). Nach der Schulter zu und abwärts, dem Körper folgend, entfaltet sich das Gewand (Tafel 136), wird in die Senkung zwischen Rumpf und linkem Arm hineingezogen und überdeckt den ganzen rechten Arm. Die Falten, die unterhalb der Schulter (Tafel 140) aus der Masse kommen, werden am Ellenbogen gesammelt und fallen vom Unterarm, wo sie sich vielfältig verschieben und stauen (Tafel 138), seitlich bis auf die Sockelplatte herab. Über der Brust liegt ein schleierartig durchsichtiges Gewebe, das durch zarte Linien angedeutet ist. Alle Faltenlinien verlaufen in reichem Wechsel ihres stofflichen Ausdrucks unter Bezugnahme auf die Grundformen des Körpers und seiner rundplastischen Tiefe. Ruhiger sind die Falten des Gewandteiles gelegt, das die Beine bedeckt (Tafel 136); ihre Hauptrichtung besteht nicht aus diagonalen, sondern aus wagerechten Kurven; die Falten des linken Unterarms leiten zu dem breiten Massiv der Beine über. Wie an der rechten Schulter (Tafel 137), so werden auch an den Knieen die Falten durch die andrängende Körperform flach gelegt; sie folgen in flachem Bogen der Lage der Beine und erhalten nach dem Fuße zu senkrechte Führung, um das untergeschlagene Bein zu überdecken und in dem Überwurf auszulaufen. Der Faltenwurf des Überhanges bildet den dritten Faltenkomplex (Tafel 135); diagonale und senkrechte Lagerung vermischen sich zu einem reichen Muster, dessen ornamentale Fixierung aber immer wieder durch Verschiebung und Ableitung in unregelmäßige Bewegtheit übergeführt wird. Die drei Stoffteile, aus denen der Überhang besteht, sind weich überlagert, wobei die einzelnen Faltenmotive derart nach der Tiefe zu ineinander überspielen, daß es zu keiner flächigen Auswirkung kommt (Tafel 136); die Dekoration, die noch in der Chugujikwannon (Tafel 111) ein flächig ornamentales Gefüge darstellte, ist ein reliefartig bewegtes, plastisches Gebilde geworden. An den Ecken schneidet der Überhang senkrecht ab, so daß die Seiten freibleiben (vgl. Tafel 135 und 5); es liegt auf der Sockelplatte auf, gleitet über die vordere Kante, wobei die Figur vom vorderen Sockelrand abgerückt ist und endet in einer unregelmäßigen Wellenlinie, die nach den Seiten zu gerafft ist. Der gesamte Faltenwurf des Gewandes und des Überhanges ist als ein zusammenhängendes stoffliches Element entwickelt (Tafel 138), das in der Oberkörperpartie am lebhaftesten der natürlichen Lagerung folgt, an den Beinen in größere ruhige Formen übergeht und im Überwurf eine Annäherung an ornamentale Bindung eingeht. Die Faltenführung überdeckt die glatten Raumformen des Körpers mit einem reichen Gewebe plastischer Reliefwerte; im Körper kommt der monumentale Raumbegriff zur Geltung, im Gewand die plastische Sichtbarkeit der Masse. Die bildmäßige Auffassung der natürlichen Gegebenheit von Körper und Stoff hat zur Folge, daß die Linienführung des Gewandes nicht in willkürliche Spielerei übergeht und die Form-

gebung des Körpers nicht in die unideale Unruhe körperlicher Erregtheit. Die Linienfolge der Stoffteile wird sowohl durch die natürliche Wechselwirkung von Körper und Gewand, als durch die bildmäßige Wechselwirkung von Raum und ornamentaler Reliefoberfläche bedingt. Das gibt der Gewandwirkung die Lebhaftigkeit beobachteter Vorgänge, wie die Geschlossenheit monumentaler Zustände. Diese abstrahierende Vereinfachung der Naturformen ist nicht die Nachwirkung archaischer Stilgesetze, sondern das selbständige Maß einer neuen, naturalistischen Monumentalität, im Gegensatz zu architektonischer Monumentalität; statt der Sachlichkeit der Masse die Lebendigkeit des Körpers. Die große Bildeinheit ist nicht mehr durch Gleichsetzung aller entstofflichten Teile, sondern durch organische Distanzierung aller körperlichen Einzelheiten gewonnen, alle Details werden unter Bezug auf ein übergeordnetes Gesamtverhältnis durch Vereinfachung ihrer natürlichen Erscheinung gleichmäßig bildhaft idealisiert. Die körperlichen Motive gewinnen an organischer Bedeutsamkeit, ohne die übergeordnete Bildform aufzulösen; so der linke Fuß: der Spann ist gewölbt, der Hacken hochgestellt, der Fußballen erhöht, die Zehe ausgerundet, die Falten kennzeichnen die natürlichen Gelenke, der Nagel ist vertieft. Ebenso die Hände: die Fingerhaltung wird immer freier (vgl. die Unterschiedlichkeit von kleinem Finger und Daumen an der rechten Hand); die Fingergelenke sind eingekerbt, die Hautfalten eingezeichnet, so am Handgelenk in der Handfläche und am Kinn; nicht nur die sogenannten drei Lebenslinien, sondern auch die Falten an den vier Hügeln am Fingeransatz sind angedeutet. Der Kopf zeigt dieselben Formelemente, die wir schon bei der Tooindokwannon festgestellt hatten, nur entsprechend ins Monumentale gesteigert; die Nase ist breiter, das Kinn kräftiger, das Mundinnere seitlich nach unten gebogen; die Mundfalten sind tiefer, die Augen geöffnet, die Ohrläppchen durchbohrt (Tafel 136, 137). Wie an der Brust und an den Händen wird auch die plastische Wirkung des Gesichtes durch markante Linien verstärkt, so an den Augenhöhlen, wo die Linien bis unterhalb des Augenrundes heruntergezogen sind, an den Nasenflügeln, an der Oberlippe, in der Senkung zwischen den beiden Lippen und am Kinn. Die strenge Symmetrie gibt dem Gesichtsausdruck die gewaltige, überlegene Ruhe; die dynamisch gespannten Wölbungen wirken als Kraft (Tafel 139) und Weichheit zugleich (Tafel 140), kontrastiert durch die plastische Schärfe der Gesichtsteile. Der Inhalt der Grundstimmung bezieht sich, wie in den alten Werken, auf den Begriff der weltlosen Ruhe; aber nicht mehr als voraussetzungsloses Nichtsein, sondern unter dem Begriff der zur Ruhe entwirklichten Kraft gefaßt; die Masse war schon Ruhe an sich, das Volumen aber ist dynamischer Raum. Nicht nur die Tatsache der Weltüberlegenheit kommt zum Ausdruck, sondern auch der Vorgang der Überwältigung; der Raum wirkt als Wille, seine abgrenzende gewölbte Oberfläche als Kraft, die Bilderscheinung als der ideale Zustand ausgeglichener Wechselwirkungen, die durch harmonische Gleichsetzung sich entspannen und auflösen. Man könnte den Unterschied unter Anwendung antiker Zahlensymbolik so verdeutlichen: in den alten Werken wirkte die Idee des Buddhatums und ihre formale Gestaltung als Einszahl, als unteilbar gegebene voraussetzungslose Einheit, hier als Dreizahl, die aus der Verdoppelung der Eins zur gleichteilbaren Zwei gewonnen wird; zwei gleiche Teile umschließen einen mittleren, unteilbaren Teil. Statt der gegebenen Einheit ein gewonnener Komplex, der sich zusammensetzt aus zwei parallelen Teileinheiten und einer übergeordneten Einheit, die die beiden seitlichen zu einer mittleren Grundeinheit zusammenfaßt. Die Dreizahl ist eine durch Entwicklung gewonnene ungerade Einheit, wie die Einszahl eine solche gewissermaßen a priori ist. So wirkt der Wille des Raumes und die Kraft der Oberflächenmasse gegeneinander; ihre Spannung wird durch Gleichgewicht aufgelöst; die Ruhe ist nicht mehr ein absolutes Sein, sondern ein bedingter und errungener Zustand. Das Grundverhältnis der drei-

stelligen Einszahl wiederholt sich noch einmal gegenständlich durch die Beiordnung der Nebenfiguren.

Tafel 141 bis 143. In allen drei Gestalten bildet die Naturform den formalen Hintergrund; im Jakushi wurde gemäß seinem ideellen Gehalt die organische Grundform durch monumentale Raumbildung wieder entwirklicht, durch Parallelität der Kräfte harmonisiert und dem großen Gesetz der verharrenden Ruhe unterworfen; in den Nebenfiguren dagegen wird die natürliche Grundform als solche gesteigert, und das Prinzip menschlicher Vorgänge zum Darstellungsprinzip der Bodhisattvaidee gemacht. So kommt die neue Naturauffassung in den Begleitfiguren zu vollerer Auswirkung als in der Hauptfigur, und zwar nach zwei Seiten hin: Bewegung und natürliche Körperlichkeit. Das verharrende Raumvolumen der Mittelfigur ist in den Begleitfiguren zur bewegten Haltung entfaltet, die die ganze Gestalt durchdringt und einheitlich von innen her ausbalanciert. Die Beine sind nicht mehr getrennte Stützen, die den frontalen Oberkörper tragen, sondern als Stand- und Spielbein geschieden (Tafel 141, 142). Der rechte Fuß ist vorgestellt, das Knie weit durchgedrückt, die linke Hüfte entsprechend gehoben (Tafel 143), der Oberkörper nach rechts verschoben, wobei die rechte Schulter etwas nach vorn gedreht und hochgezogen ist (Tafel 141); die Arme wiederholen diese Bewegung; der linke Ellenbogen liegt rückwärts, während der Unterarm aufwärts und nach außen gedreht ist, der rechte ist abwärts und nach vorn geneigt; der Kopf liegt schräg entsprechend der Bewegung der linken Hand. Die Neigung der linken Schulter wird folgerichtig durch die beiden tiefen Falten am Leib oberhalb der linken Hüfte ausgedrückt, während die rechte Partie des Oberkörpers gestrafft ist. Alle linearen Momente und frontale Profilierungen sind zu Übergängen der Rundmasse geworden; die rhythmische Silhouette des inneren Umrisses bei den früheren Figuren (vgl. Tafel 60, 99) geht durch die organische Bewegtheit des Körperkernes verloren; Rumpf und Glieder sind nicht mehr als besondere parallele Bildteile behandelt, sondern folgen dem Schub der Körpermasse. Der Profilschluß der linken Seite der Gestalt ist geschlossen und verdichtet, entsprechend der Bedeutung des Standbeines; der erhobene Arm liegt eng am Körper und füllt den Bruch zwischen Hüfte und Schulter aus. Die rechte Partie dagegen ist geöffnet und seitlich nach auswärts verschoben, der Arm liegt weit vom Körper ab, der Leib ist nach innen gewickelt; Fuß, Knie und Schulter wirken nach auswärts. Dadurch wird die Lösung der Haltung in Stand- und Spielbein konsequent auf die Gesamtanlage der Figur bezogen; der Hauptbewegungsakzent liegt auf der rechten Hälfte, während die linke Partie als stehender und damit ruhender Teil die Basis bildet. Durch die Schrägstellung von rechtem Fuß und Kopf wird das Gleichgewicht hergestellt. Die ganze Bewegung ist meisterlich ausgeglichen, von imposanter Haltungsintensität, ohne in Unruhe überzugehen. Es ist das erste und früheste Beispiel, das die vollkommene Beherrschung körperlicher Bewegungsvorgänge zeigt. Das starre, lineare Mittellot frontaler Anlage ist zur beweglichen Raumachse geworden; an Stelle flächiger Seitenteile stehen ausbalancierte Raumteile, die die Gestalt als rundplastischen Körper voraussetzen. Der Körper selbst allerdings bleibt immer nach der Vorderansicht hin orientiert, ist selber nicht gedreht, was auch dem Gehalt der Bildidee durchaus widersprechen würde; aber alle Beziehungen der Oberflächenteile sind im Rund entwickelt; die Umrisse sind nirgends fixierte Linien oder Kanten, sondern Profile von Wölbungen; die Hauptrichtung dieser Rundformen ist die gegen den Beschauer zu; die Vorderansicht bleibt die Hauptansicht, die nach der Tiefe durch plastische Perspektive und Verschiebungen der Massenlage gegliedert wird. So wird die rechte Achsel von der Brust überhöht, die Schultern entwickeln sich abwärts in die gewölbte Brust; die rechte Seite des abgebogenen Leibes (Tafel 141, 142) läßt auch die Seitenpartien in ihrer Weiterleitung nach rückwärts sichtbar; die Oberschenkel, besonders der linke, sind in ihrer Schwellung

nach vorn zu massiert (Tafel 142); der erhobene Unterarm, dessen Ellenbogen rückwärts liegt und frei stehen bleibt, führt in die Tiefe zurück; das rechte Bein steht schräg zum Beschauer. Durch Gewandlage und Schmuckverteilung wird diese plastische Rundtiefe noch weiter verdeutlicht: von der linken Schulter hängt eine Kette herab, die zwischen Brust und Leib frei hängt und sich in einem Bogen um die rechte Hüfte legt (Tafel 143); das Gehänge verläuft in klaren, getrennten Bögen, die der Bewegung des Körpers folgen (Tafel 141); es ist so gelegt, daß es die Wölbungen der Schulter und Hüfte gewissermaßen von allen Rundseiten plastisch umfaßt; die Drehungen besonders bei der Überleitung vom Arm zum Rumpf sind weich und ohne die sonst übliche platte Versteifung[1]. Das Gewand schnürt den lebendig nachgiebigen Leib ein (Tafel 142) und liegt an den Hüften erhöht an; der obere Gewandschluß ist voll bewegt stofflicher Einzelheiten. Das Gewand legt sich schmiegsam, fast durchsichtig an die beherrschenden Rundformen der Körperteile an; an den Oberschenkeln werden die Falten gesprengt; unterhalb der Kniee verlaufen sie in großen Faltenkurven, die als verdickte, runde Stege gebildet sind, „Röhren", wie Glaser sie nennt[2]. Die rechte Gewandhälfte ist übergeschlagen und endet in der tiefen, ausgehöhlten Mittelfalte (vgl. Tafel 132); das linke Gewandende hängt zwischen den Beinen herunter (vgl. Tafel 120); die stoffliche Klarheit solcher einzelnen Motive und ihre bewußt-ästhetische Auswertung war früher undenkbar. Von den Knieen abwärts werden die Gewandteile in eine nach unten ausladende, seitlich freistehende Faltenpartie überführt; in der Jumechigaikwannon (Tafel 133) waren diese Falten noch glatt und flach versteift, hier gehen sie — von der Körperform befreit — in mächtig bewegte, rundplastische Wölbungen über (siehe besonders Tafel 148). In diesem seitlichen Faltengewoge klingt die Bewegung des Körpers frei und ungehindert aus. Das Gewand ist nicht nur vom Körper abhängig geworden, sondern auch ein Bewegungsleiter, wodurch die impulsive Raumkraft des Körpers in die Stoffmasse überführt wird. Dabei aber wird das Faltengefüge linear nicht zersplittert oder willkürlich übertrieben, sondern durch Vereinfachung und musterartige Bildung wieder beruhigt, die Bewegtheit spricht sich weniger im Linienablauf aus, als durch die plastische Tiefendurchbildung. Diese Verbindung von ruhig gleichmäßigem Ablauf mit plastischer Differenzierung monumentalisiert die Gewandgebung, ohne ihren Bewegungsausdruck zu hemmen; Nur in Einzelheiten wird die Bildform motivisch belebt (Tafel 147); so durch den Gewandzipfel und die Bauschung der Gürtelfalten. Dasselbe gilt von der Körperbildung; der Leib ist als Angelpunkt der Bewegung in seiner organischen Natürlichkeit besonders akzentuiert, der Körper im Sinne der Bewegung vielfältig gewellt, von Falten durchzogen und abgebogen (Tafel 145 und 146); der Nabel ist stark vertieft; die Hände und Füße sind wie beim Jakushi durch Falten belebt. Aber die übrigen Körperformen sind wesentlich als Raumformen vereinfacht. Der Kopf zeigt dieselbe Gesichtsbildung wie beim Jakushi; nur durch die leichte Drehung des Kopfes wird der Ausdruck momentaner und menschlicher. Der Kopfschmuck (Tafel 143) ist in der Form großzügig und prächtig, in der Durchbildung von delikater Tönung. Die dicken, geriefelten Flechten umrahmen in rundem Bogen das glatte Gesicht und enden seitlich in einer zugespitzten Haarsträhne (Tafel 146); neun hochgelegte Flechten sind als Schopf zusammengefaßt; der Reif, der die drei Ornamentaufsätze trägt, ist seitlich zusammengebunden und fällt in Bändern über die Schulter[3].

Tafel 144 bis 148. Die Nebenfigur Nikko ist gleichartig gebildet; nur die Verschiebung und die Durchformung von Hüfte und Leib ist markanter (Tafel 145); die eingeschobene Falte unter dem Knie fehlt (Tafel 144); der Kettenschmuck ist reicher

[1] Die seitlichen Enden sind abgebrochen.
[2] Gewanddarstellung in der ostasiatischen Plastik, O. Z.
[3] Zum Teil abgebrochen.

und lebhafter geführt. Die Kette ist um den Oberarm gelegt und umzieht nicht die Hüfte, sondern liegt auf der linken Schulter auf (Tafel 145, 146). Die Kettenteile, die bei beiden Figuren auf den Schultern liegen, scheinen Reste zu sein; alle freistehenden Behang- und Schmuckteile sind zum größten Teil abgebrochen. Die Folge der Abbildungen beider Gestalten zeigt den wesentlichen Reichtum des neuen Formschatzes und seiner neuen Begriffsetzung; einige Hinweise mögen folgen: die rundplastischen Beziehungen mit plastischer Hauptrichtung zur Vorderansicht Tafel 142, 147; die Tiefengliederung des Körpers und des Gewandes 143, 145, 147, 148; die monumentale Bewegung 143; die organisch naturalistische Durchbildung des Leibes 145 bis 148; die plastisch klare Pracht der äußeren Erscheinung 142, 143, 148; motivische Einzelheiten 142, 148; körperliche Einzelheiten 145, 147.

Die Darstellung des Trinitätsgedankens erscheint in einer neuen, grandiosen Differenzierung, die den alten Werken in solcher greifbaren Bildhaftigkeit nicht eigen war. Der Unterschied von Buddha- und Bodhisattvaschaft ist dem von Ruhe und Bewegung gleichgesetzt, von Nicht-mehr-Sein und Sein, von göttlichem Zustand und menschlichen Vorgängen. Bei beiden Gestalttypen ist zwar der Begriff des menschlichen Körpers der Ausgangspunkt der formalen Gestaltung; im Jakushi verkörperte sich die Ruhe als ausgeglichene Gegenwirkung zweier Kräfte; dieser immanente Bewegungsvorgang wird aber durch Beziehungssetzung zu den Begleitfiguren zum Seinzustand absoluter Beruhigung. Im Verhältnis zu den Bodhisattvas wird die innere Bewegungsteilnahme des Jakushi zur vollkommenen Gleichgewichtslage. In den Nebenfiguren ist die Haltung als Handlung gegeben; ein Bewegungszustand, der die Verkörperung einer wirkenden, beherrschenden Naturkraft darstellt, eines Vorganges der Wirklichkeit, einer Tat. Sie sind handelnde Geschöpfe, teilhaftig der Naturwirkungen; ihre Monumentalität ist eine andere als die des Jakushi; ihre Ruhe ist die Harmonie der Bewegung; ihre ideale Menschlichkeit die Vorstufe zur erhabenen Göttlichkeit; ihre Bewegtheit der letzte Ausklang zur Ruhe des Buddhatums; hier ein Schreiten und Handeln, dort ein Ruhen; Bild und Abbild. Weit überragt der hochthronende Jakushi die rückwärts stehenden Begleitfiguren; die Staffelung der Dimensionen, die Steigerung des Volumens, die Erweiterung der Raumtiefe, die Verdichtung des suggestiven Gestus lassen den Jakushi als Brennpunkt, die Begleitfiguren als Auftakt der Komposition erscheinen. Das Volumen, das in den Bodhisattvagestalten sich in bewegte Haltung zersplittert, ist im Jakushi als Raumeinheit konzentriert; die Verschiebung der Körperteile aus der Mittelachse geht im Jakushi wieder in das Gleichmaß wesentlich symmetrischen Aufbaues über. Die Mittelfigur wirkt als Masse; weit springt der Sockel vor, das Beinmassiv ist breit hingelagert, Schultern und Kopf erscheinen als Kuppeln; die intensive Tiefengliederung gibt der Bildwirkung eine entschiedene und ausschließliche Richtung gegen den Beschauer; anders bei den Begleitfiguren: ihre Frontalität ist nur die Einordnung ihrer seitlich verlaufenden Bewegung in eine Vorderansicht; eine momentane Wendung gegen den Beschauer; die Hauptrichtung aber läuft von den äußeren Seiten gegen die Jakushigestalt zu. Sie nehmen gewissermaßen eine Mittelstellung ein zwischen Jakushi und dem Laien, zwischen Gott und der Menschheit; als ob die abwärts geneigte Hand die Menschen anfassen und geleiten wollte; der Blick ruht auf dem Beschauer, ihn anlockend, und aufnehmend, während der geneigte Kopf auf den Jakushi hinweist. Die nach außen gestellten Beine treten auf den Beschauer zu, indes die erhobene Hand der Innenseiten rückwärts verbleibt und in Beziehung steht zur Mittelfigur. Die Seitenfiguren wirken als Hintergrund; die Mittelfigur wirkt als mächtiges Risalit; das harmonische Zusammenspiel der beiden Bodhisattvagestalten, das aus der Parallelität der Formen und der nach der Mitte zu gerichteten Korrespondenz der Armhaltung sich ergibt, rahmt die Mittelfigur ein und zentriert den gesamten Beziehungsreichtum der drei getrennten Figuren zu einer

Gruppeneinheit. Die Außenseiten klingen nach abwärts aus, mit einer leichten Tendenz nach vorn, wodurch der Tiefenunterschied zur Mittelfigur abgeschwächt wird; durch die Neigung des Kopfes erhalten die Silhouetten der Nebenfiguren einen impulsiven Auftakt, der sie nach der Mitte zu bindet. Die Innensilhouetten dagegen sind nach der Mittelfigur zu verdichtet; die Hände spannen sich gegen den großen Gestus des Jakushi; gleichzeitig liegt die Schulter zurück; so wird von den vorgestellten Knieen und den abwärts geneigten Händen bis zu den erhobenen Händen und den rückwärts gestellten Schultern eine Beziehungsrichtung von der Außensilhouette abgezweigt und diagonal über den Körper und nach der Tiefe zu geführt. Das Haupt des Jakushi kuppelt die ganzen seitlichen Komplikationen von Bewegung und Massenflächen zusammen und schaltet die seitwärts ansteigende Bewegungstendenz um: das Gesicht ist abwärts geneigt, die Brust nach vorn gewölbt, das Beinmassiv weit vorgelagert; der Sockel fängt diesen Schub der Masse ab, das Gewand jedoch gleitet über die Sockelkante herunter; die Arme greifen weit vor. So wird die Breitenentwicklung in Tiefenentwicklung übergeleitet; die Fläche wird zur Masse, die gegen den Beschauer gestaffelt ist. Die tief abgestufte Gliederung der Mittelfigur steht lotrecht gegen den diagonal flächigen Seitenaufbau der Nebenfiguren. Alle formalen Motive tragen, wie in der Toritrinität, die tiefe Symbolik, die jedes formale Einzelmoment zu einer inneren Ausdrucksbedeutung erhebt. In der Darstellung der geistigen Unterschiede und in der bildhaften Organisation der Trinitätsidee entwickelt dieser neue Stil eine ungleich reichere Skala der Formmittel als der strenge Suikostil. Aus der eng geschlossenen Gruppe ist ein imposanter, räumlich erweiterter Komplex von Formen und Beziehungen geworden, der alle Register neu entdeckter Formbegriffe spielen läßt: rundplastische Raumtiefe, organische Bildhaftigkeit und Bewegungsmomente. Der Begriff der Ruhe ist als Auslösung und Gleichgewichtslage gefaßt; die Monumentalität des menschlich bewegten Leibes ist gefunden; was an strenger, verschlossener Innerlichkeit des Ausdrucks verloren gegangen ist, wird durch die Hochspannung der äußeren Formgebung ersetzt. Das raumbildende Volumen ist an Stelle der verharrenden Masse zum Grundbegriff der Bilderscheinung geworden; Probleme der Bewegung und der rundplastischen Tiefengliederung treten in den Vordergrund des stilistischen Interesses. Die Natürlichkeit der Formhandlung entspricht der Natürlichkeit der Weltstellung, die die Gestalten einnehmen. Es ist wahr, diese Trinität wendet sich mit allen Ausdrucksmitteln der Wirklichkeit an den Beschauer, enthüllt rückhaltlos ihre innerste Wesenheit, repräsentiert sich selber in voller Prachtentfaltung ihrer majestätischen Größe; der Atem, der in diesem Werke lebt, ist der Atem der Natur. Wie anders wirkt dagegen die herbe, kalte und unergründliche Geistigkeit der Toritrinität. Aber die natürliche Veräußerung führt nicht zur Entwertung der eigenen Gesetzmäßigkeit, nirgends wird das Vorbild zum Modell. Die Tiefe des geistigen Inhalts der alten Werke wird nicht mehr erreicht, aber der Ausdrucksreichtum hat an bildhafter Entfaltung zugenommen; weniger an das Gefühl, als an den begreifenden Blick der Beschauer wendet sich dieses Werk. Um das Tempo und das gewaltige Ausmaß der Entwicklung, die vom archaisch-vorstellungsgemäßen bis zum ideal-beobachtungsgemäßen Stil führt, der auf einem umfassenden Wirklichkeitsgefühl beruht, noch einmal zu verdeutlichen, vergleiche man Tafel 44, 132, 148, die dasselbe Motiv in seinem gesetzmäßigen Umwertungsprozeß zeigen; die drei Werke stellen die drei Etappen dar, die wir mit Anfang, Mitte und Ende des Jahrhunderts festlegen können. Das Schema dieser Entwicklung wiederholt sich in seinen prinzipiellen Grundlagen in den Entwicklungsprozessen aller Kulturländer; es ist ein gesetzmäßiger Ablauf, für den wir fremde Einflüsse, wie sehr diese auch motivisch wirksam gewesen sein mögen, nicht absolut verantwortlich machen dürfen. Auf die Vergleichsetzung mit ägyptischer, griechischer und mittelalterlicher Plastik kann an dieser Stelle leider nicht

näher eingegangen werden; es soll der Hinweis genügen, daß auch in diesen Entwicklungsläufen ein ähnliches Prinzip zur Geltung kommt, wie in der ostasiatischen Entwicklung. Das Erstaunliche aber ist das Tempo, in dem dieser Ablauf sich hier vollzieht. Die Situation der französischen Plastik von 1150 etwa bis 1250, oder die der griechischen Plastik von 550 bis 450 v. Chr. läßt sich als Vergleich mit der Gesamtheit der künstlerischen Erscheinungen des 7. Jahrhunderts in Ostasien heranziehen.

Tafel 149 bis 152. Der Kodo des Jakushiji beherbergt eine weitere Jakushitrinität[1], die formal vollkommen von der im Kondo abhängig ist, ohne aber auch nur annähernd ihre hohe Qualität zu erreichen. Den Gestalten fehlt das monumentale Maß der Anlage: Die Dimensionen sind auf eine natürlich-kleinliche Formel zurückgeführt, die Raumkraft des Volumens ist abgeschwächt, die rundplastische Durchbildung schematisiert und unfrei und die bewegliche Lagerung des Faltenwurfes nicht mehr so großzügig durch ornamental-durchlaufende Bindung geschlossen. Der Jakushi (Tafel 149, 150) sitzt auf einem runden Lotuskelch, dessen originales Alter, zumindest das seiner Inschrift, zweifelhaft ist; erwähnt sei aber, daß in den monumentalen Figuren der folgenden Zeiten diese runde Bildung des Sockels vor der kastenartigen Form den Vorzug erhält[2]. Der Vergleich mit dem Jakushi des Kondo (Tafel 136, 140) zeigt deutlich die Unterschiede: das Beinmassiv ist breiter, fast die ganze Breite des Sockels ausfüllend niedriger und nach der Tiefe zu stärker gewinkelt, aber die Spannung als Körpermasse ist flau. Der Oberkörper ist schmäler und höher, die Brust dagegen stark vorgebaut und ausgerundet (Tafel 150), doch ohne dynamische Auswölbung; der Leib tritt zurück; diese Bildung der Brustpartie wird im weiteren 8. Jahrhundert gern wiederholt. Der rechte Ellenbogen ist eng an den Leib gedrückt; er steht zwar frei, doch wird das kühne Motiv des Durchblicks nicht aufgegriffen (Tafel 149); die Hände sind größer, die mittlere Handfalte fehlt. Die Kopfform ist wesentlich verändert: an Stelle des gleichmäßig-ausgerundeten Ovals steht ein zugespitztes Oval, dessen größte Breite an den Schläfen liegt, während die Backen nach dem Kinn zu abgeschrägt sind; die Überleitung nach den Seiten ist nicht als Rundung, sondern nur als gewölbte Kanten gebildet. In der Vorderansicht wirkt die Kopfform schmächtiger, in der Seitenansicht aber massig und fast plump; der Hals verläuft schräg in die Brust, das Kinn ist leicht abwärts geneigt, wodurch die untere Halspartie tiefer überschnitten wird. Auch die Gesichtsteile zeigen die in der Folgezeit beliebt werdende Bildung: der kurze Mund wulstig vorgebaut, die Oberlippen aufgeworfen und die Partie zur Nase hin stark vorgewölbt; die geöffneten Augen erhalten immer mehr den Ausdruck einer leeren Teilnahmslosigkeit und einer gleichgültigen Erhabenheit. Der körperliche Gesamteindruck hat an Spannung und kubischer Kraft verloren. Die zahme Proportionierung und die neutrale Behandlung der Oberfläche geben der inneren Kraft keinen Raum zur Entwicklung. Dabei aber ist der Zusammenschluß der Teile weicher und zwangloser; Schoß und Leib, Arm und Brust stehen klar und ruhig gegeneinander; man möchte sagen, daß der Begriff der Ruhe als gleichmütige Einfachheit — im Gegensatz zur dynamischen Harmonie — gefaßt ist. Der Gewandbehandlung fehlt der ornamentale Grundgedanke; das Gewand fällt nicht über den Sockel, sondern füllt in einem Bogen das Dreieck, das seitlich durch die zurückgenommenen Beine gebildet wird, aus (Tafel 150). Der Faltenwurf am Oberkörper folgt der entsprechenden Anlage bei der Kondofigur (Tafel 136), jedoch schematischer und ohne plastische Belebtheit; an den Beinen aber ist er ungleich freier und natürlicher behandelt, da er nicht an die flächige Musterung eines Überwurfes gebunden ist; vor allem fehlt der sonst übliche senkrechte Abschluß nach dem Fuß hin; der linke Fuß ist bis auf die Zehe vom Gewand bedeckt, hat ge-

[1] Die Heiligenscheine sind modern.

[2] Als Beispiele seien die Gestalten im Toshodaiji und Todaiji erwähnt.

wissermaßen das Gewand mitgenommen; in welligen, unregelmäßig verteilten und beweglichen Linien gleiten die Falten von der rechten Seite gegen die Mitte zu, der Senkung folgend, während an der linken Seite das Stoffende unterhalb der Hand als plastische Fläche scharf gegen die glatte Kniepartie abgesetzt wird. An den Unterarmen werden die Falten flach und steif; am linken Oberarm liegen sie als harte Stege aut der Rundmasse auf (Tafel 150).

In den Nebenfiguren (Tafel 151, 152) machen sich die Unbeherrschtheit der neuen Formen und die schematische Trockenheit der Oberflächengebung fast unerquicklich geltend. Es fehlt ihnen die plastische Tiefe zur Entwicklung der körperlich-rundplastischen Bewegung; die exponiert aufgelöste Haltung bleibt daher unfrei und flächig gebunden (vgl. Tafel 151 mit 141, 152 mit 145). Eine eigentliche Lösung in Stand- und Spielbein findet nicht statt, jedoch sind an den inneren Seiten die Hüften gehoben und die außenliegenden Schultern nach rückwärts verschoben. Die entsprechenden Kniee sind nicht durchgedrückt, aber die Faltenlage macht die durchlaufende, feste Rundung der Beine deutlich. Um so übertriebener ist die Bewegungshaltung des Oberkörpers durch linear-naturalistische Verdeutlichung ausgedrückt; besonders bei Figur 152 führt die Realität der naturalistischen Körperzeichnung zum Eindruck unidealer Willkür, die durch die Unvollkommenheit der rundplastischen Durchbildung besonders widersinnig wirkt. Der Leib in seiner häßlich zerknitterten Schwellung wird durch eine tiefe durchlaufende Falte zerschnitten, der Nabel ist vertieft und faltig, die rechte Seite bis zur Mitte abgeschnürt, die Brustlinien sind hart; der Gestus der Arme ist lebhaft, jedoch steif und manieriert. Der rechte Arm bei Figur 152 ist gebogen, der linke Unterarm und die Hand bei Figur 151 gegen den Leib gedreht. Die wulstige Plattheit der Gesichtsteile und die aufgeblasene Schwere der Backenteile nehmen den Gesichtern jede künstlerische Wirklichkeit. Die Haarsträhne liegen dick und senkrecht auf der niedrigen Stirn. Nur die Ornamentaufsätze des Kopfschmuckes zeigen jene dekorative Feinheit, die auch bei den minderwertigen Figuren der älteren Zeiten, wie ihre Kronen und Heiligenscheine zeigen, nie verloren ging. Das Gewand ist an den Seiten wieder versteift; das Faltengehänge endet oberhalb des Sockels, um so auffälliger wirkt seine flatternde Bewegtheit. Diese Nebenfiguren machen gegenüber der Mittelfigur einen noch schülerhafteren Eindruck, der wohl auf Rechnung der schwierigen Bewegungsprobleme zu setzen ist. Die Bewegtheit der Haltung wird nur illustriert, aber nicht körperhaft durchgeführt. Die Abhängigkeit von Modell und Vorbild wirkt dürftig und befangen. Die organischen Vorgänge sind nicht einheitlich in formal-bildmäßige übersetzt, sondern bleiben in realer Verdeutlichung stecken, nicht ohne willkürliche Übertreibung natürlicher, doch untergeordneter Momente. Der Aufbau ist schematisch und die Qualität der Arbeit gering; der Jakushigestalt fehlt die Raumkraft, den Nebenfiguren die Bewegungsklarheit. Die Abweichungen von der Kondotrinität liegen in verschiedener Richtung: Versteifung einerseits und Übertreibung anderseits. Wir dürfen diese Gruppe auf Grund der primitiven Rückbildung nicht als Zwischenstufe zwischen der Tooindokwannon (Tafel 130) und der Kondotrinität (Tafel 135) ansehen. Der mächtige Formschatz, der in der Kodogruppe zur Anwendung gelangt, geht bereits auf das beherrschende Vorbild der Kondofiguren zurück; die Abweichungen aber tragen das Zeichen schülerhafter Kopie oder späterer Entstehung. Ich glaube in Bezug auf die Datierung diese Gruppe in Verbindung setzen zu dürfen mit der eingangs erwähnten Überlieferung, und berechtigt zu sein für die Trinität im Kondo, als originale Meisterarbeit der reifen Hakuhozeit, das Datum des ausgehenden Jahrhunderts geltend zu machen, während die Kodogruppe eine Nachbildung darstellt, die 20 Jahre später unter dem Einfluß einer in dieser Zeit auftretenden, stark naturalistischen Nebenströmung entstanden ist, wobei die Rückbildung auf Kosten schüler-

hafter Provenienz zu setzen ist, nicht aber auf Kosten der in dieser Zeit ebenfalls bestehenden Neigung archaisierender Rückbildung[1].

Tafel 153 bis 156. Nahe verwandt mit der Jakushigestalt der Kondotrinität, aber nicht als Schülerarbeit, sondern als gleichwertige Meisterarbeit, ist die gewaltige Shakagestalt[2] des Kanimanji[3]. Die Unterschiede beruhen auf der größeren Übersichtlichkeit der Körperbildung, der weicheren Elastizität des Körpervolumens und der strafferen Bindung des Faltengefüges. Die Beinpartie (Tafel 153) ist nicht vom Oberkörper als ein besonderer Massenteil getrennt und dem Schoß vorgelagert (Tafel 136), sondern tiefer gelegt; die Schoßpartie ist in Aufsicht gegeben, ähnlich wie bei Figur 83. Das verändert Formgebung und Ausdruck gegenüber der Jakushigestalt wesentlich: Dort liegt das Beinmassiv in plastischer Perspektive vor dem Schoß, der Oberkörper steigt als eine breite Masse auf, der Schwerpunkt, d. h. die Last des aufsteigenden Rumpfes, führt in Richtung des Oberkörpers senkrecht gegen den Sockel, wird also durch die Beine verdeckt; diese Schichtung wirkt im Verhältnis zum Shaka beinahe als winkliger Quaderbau. Die Shakagestalt dagegen öffnet die plastische Überschneidung von Bein und Schoß gegen den Beschauer. Der ganze rechte Oberschenkel ist sichtbar, als eine runde Masse, die gegen den Leib zu anwächst und schräg zur Vorderansicht liegt (Tafel 154); der Leib geht in einer abwärts geneigten Schwellung allmählich in den Schoß und die Oberschenkel über (Tafel 155). Die Last des Körpers ist auf das mächtige Dreieck der unteren, wagerechten Körperpartie verteilt, aber leicht gegen den vorderen Bildrand hin gerückt. Die Beinpartie von den Knieen bis zu den Füßen fängt gewissermaßen federnd den Schub der Körpermasse auf. Das linke Bein bewahrt seine natürliche Grundform auch in der Gewandüberlagerung: man fühlt die Verjüngung vom Knie bis zum Fußgelenk (Tafel 153). Der Fuß ist weich in die Senkung zwischen Wade und Oberschenkel eingebettet und nach vorn gedreht (Tafel 154). Der Vergleich mit Tafel 136 zeigt, wie organisch nachgiebig diese ganze Beinpartie gegenüber der massigen Bindung der Jakushigestalt ist: dort eine gerad abschließende, ziemlich unbewegliche Basis, hier ein weiches Gegeneinanderschmiegen der Körperteile. Der Körper hat eine natürliche Schwere bekommen, die sich in das federnde Volumen hineinlegt. Die im Jakushi absolut wirkende Raumeinheit ist hier organischer den Körperformen angepaßt. Der Raum ist nicht mehr ein dynamisches Spannungsverhältnis von Oberfläche und Volumen, sondern eine die Körpermasse elastisch durchdringende und belebende Kraft. Im Jakushi wirkt der Oberkörper lastend gegen den Sockel zu; die aufwärts gehobene Hand gleicht diese Schwere aus. Die Shakagestalt aber ist wesentlich nach aufwärts gerichtet: die Schenkel steigen gegen den Leib zu an (Tafel 153), der runde, schmale Leib faßt die Bewegung der unteren Masse zusammen, und die Brust wölbt sich in mächtiger Breite nach vorn. In diesem Zusammenhang wirkt die erhobene Hand als Abwärtsneigung; man vergleiche die Gesten der beiden Figuren (Tafel 137, 155) in ihrer feinen Ausbalancierung und Beziehung zur Körperrichtung. Der linke Arm zeigt die gleiche Abwandlung von perspektivischer Überschneidung in sichtbare Tiefenaufsicht wie die Schoßpartie; der Arm ist nach außen gelegt (Tafel 153), sodaß die Überführung des Leibes in den Schoß nicht verdeckt wird, der Ellenbogen liegt erhöht; wie der aufsteigende Oberschenkel, so ist hier der ansteigende Unterarm vollkommen sichtbar; man sieht, daß diesen Abweichungen eine konsequente und bewußte Formabsicht zugrunde liegt. Die Hände sind von wunderbar klarer Monumentalität, wohl die mächtigsten in der gesamten ostasiatischen Kunst (Tafel 154, 156); die Fingerspitzen sind abgeschrägt und rückwärts gebogen (Tafel 155), die Gelenke noch weiter durchgebildet

[1] Davon im 7. Kapitel mehr.

[2] Angeblich früher zum Besitzstand des Komyosenji, südöstlich vom Kanimanji, gehörig.

[3] Bei Takakura, Yamashiro.

als beim Jakushi (vergleiche die Daumen der rechten Hand, Tafel 154, 140). Der Kopf bildet eine mächtige Rundmasse (Tafel 153, 156); die Gesichtsteile sind weich und plastisch gewölbt, die Tränendrüsen und das Augenrund verdickt, die Oberlippe ist doppelt geteilt. Die tiefen Mundfalten und die vorgezogenen Augenbrauen verstärken den plastischen Charakter. Die Nase ist zwischen den Augenwinkeln auffallend breit und setzt in einer Schwellung gegen die flachere Stirn ab. In der Gewandbehandlung folgt die Figur dem Schema der Jakushigestalt, doch ist die Faltenlagerung gleichmäßiger, vor allem an den Beinen, wo die Falten in gleichmäßige Bogenkurven gelegt sind, die aber noch nicht, wie später, zu einem Bündel zusammengefaßt sind. Die weiche Überlagerung und das Überführen und Verzweigen der Falten an der Beinpartie zeigt, daß die Gleichmäßigkeit der Anordnung nicht mehr die der architektonisch-plastischen Versachlichung ist, sondern der dekorativen Beruhigung dient; wobei der stoffliche Charakter betont bleibt (Tafel 154, 155). Trotz dieser ruhigen Bindung ist der Anschluß an die Körperform weicher und geschmeidiger als bei der Jakushifigur, wie der Gewandschluß am Fußknöchel zeigt (Tafel 154). An der linken Achsel sind die Faltenenden umgeschlagen und flachgelegt (Tafel 153); die Faltenlinien, die die Brust überziehen, sind tiefer eingekerbt (Tafel 154). Die Reinheit der Oberflächenbehandlung, die klare Disposition der Körperbildung und die kubische Kraft des Volumens monumentalisieren die nachgiebige Elastizität der organisch empfundenen Körperform. Tafel 156 gibt einen unzweideutigen Eindruck dieser kubischen Größe; die ungeheuere Ausrundung aller Teile, die bis in die Formen der Fingerspitzen und der Lippen geht, stellt den Gegenpol zur Toritrinität dar, in der mit derselben Konsequenz der Leistung und mit derselben disziplinierten Formphantasie alle Teile in scharfe Brüche und rechte Winkel abgesetzt wurden. Dies Meer von Kurven und Schwellungen, von Bögen und Wellen, die gegen den Beschauer anlaufen, aber alle wieder zur Gestalt zurückkehren, bildet eine Bewegungsgesamtheit, der aber gleichzeitig das Maß innerer Ruhe eigen bleibt. Die Naturform ist zur kubischen Monumentalität gesteigert. Wir müssen dies Meisterwerk zeitlich in enge Verbindung setzen mit der Jakushitrinität; als Vergleich dient am besten die Gegenüberstellung von Tafel 153 mit 136, 154 mit 138, 155 mit 137 und 156 mit 139.

Die Shakagestalt des Kanimanji und die Jakushigestalt des Jakushiji mit den beiden Begleitfiguren stellen den Höhepunkt monumentaler Leistung um die Wende des 8. Jahrhunderts dar. In diesen Werken hat das neue Stilempfinden seinen endgültigen Ausdruck gefunden; der Formwechsel von Suikostil zum Hakuhostil ist eine abgeschlossene Tatsache geworden. Wie mannigfaltig auch die weitere Formentwicklung sich gestalten mag, und wie stark die Reaktion der einheimischen Tradition zur Gegenwirkung gekommen sein mag, so ist doch niemals wieder eine der Suikozeit gemäße Stilauffassung möglich. Diese gewaltigen Monumentalwerke haben den neuen Formschatz mit seinen neuen Formproblemen dem allgemeinen Bewußtsein so tief eingebrannt, daß ein Auslöschen und Vergessen nicht mehr möglich war. Die neuen Formen bilden von nun ab den unumgänglichen Bestandteil aller weiteren Entwicklung. Damit ist das rein archaische Zeitalter mit seiner ungeheuren geistigen Phantastik und seiner gewaltigen Sehnsucht nach einer wirklichkeitsfreien Totalität vorüber. Wohl wirken auch diese alten Elemente noch stark nach, aber sie bilden nicht mehr den ausschließlichen Gehalt aller künstlerischen Gesetzmäßigkeit, sondern stellen nur noch wahlfreie Möglichkeiten dar. Die Abstraktion des Formbildes ist eine Determination des Wirklichkeitsbildes, die monumentale Steigerung ist eine Verdichtung der Naturkräfte. Die plastischen Hauptbegriffe sind auf Grund von Beobachtungsvorgängen gewonnen. Dies ist zwar nicht so zu verstehen, als ob die Natur zum Modell würde, gewissermaßen zu einer einmaligen Anschauung herabgewürdigt würde, sondern bedeutet, daß der Empfindungszustand des schaffenden Künstlers alle

natürlichen Kräfteverhältnisse umfaßt. Aus der formalen Einbeziehung dieser Kräfte in das Bildwerk ergibt sich eine Korrespondenz zwischen Form und Naturbegriff, von der aus sich naturalistische Auswirkungen ergeben können. Diesen Werken aber ist noch jene Unmittelbarkeit eigen, die das ergreifende Besitztum aller frühen Zeiten ist; diesen Künstlern war es noch gegeben, mit zweck- und besitzloser Freude, mit unverbrauchten Augen und in großzügiger Klarheit die Welt der Dinge anzuschauen. Nirgends tritt eine Zersplitterung der großen Formen ein oder ein Verkümmern in realen Kleinlichkeiten; kein Feilschen um sogenannte Lebendigkeit und falsche Wahrheit, oder ein Taumeln durch die Vielheit der Gegebenheiten. Ein göttlich-sicherer Instinkt muß diesen Künstlern eigen gewesen sein. Der künstlerische Wille ist in der Ordnung, Maßnahme und idealen Beseelung ebenso frei, wie er es gegenüber den Aufgaben der archaischen Zeit war. Nirgends wird er abhängig vom Vorbild, Zweck oder Modell. Ein Staunen der Ehrfurcht und eine ergriffene Begeisterung scheint ihn in die Gesamtheit der Natur zu treiben. Und diese Meisterwerke sind die großen Hymnen jener Weltentdeckung. Die Augen und Herzen von Kindern, Propheten und Meistern waren in der Ehrfurcht und der untrüglichen Klarheit des Schauens und Erkennens zu allen Zeiten einander gleich. So hat auch das Bildwerk dieser neuen Gesinnung eine neue Stellung und Anteilnahme erhalten; es steht nicht mehr in sich abgeschlossen, als verharrende Masse mitten in einer unergründlichen Einsamkeit da, sondern ist weit erschlossen, wie eine Apotheose, predigend wie ein Kirchenraum voller Orgelspiel und in seiner Freiräumlichkeit ein Teil der Welt, ein kleiner Mittelpunkt, wie ein Kirchturm in der Landschaft.

Überblicken wir, bevor wir zu den Werken anderer Richtungen dieser Zeit übergehen, noch einmal die unerhört rasche Entwicklung, die die neue Formauffassung begründete, so ergeben sich folgende Stationen: In der Tooindokwannon (Tafel 130) wurde gewissermaßen theoretisch das gesamte Programm dieses idealisierenden Naturalismus aufgezeigt, aber ohne voll entwickelt zu werden. Der Körper wurde als organische Einheit formuliert; seine Bewegung als freie Funktion erfaßt und der Stoff als eine eigenwillige Besonderheit respektiert; dazu kam die prächtige dekorative Entfaltung. In der Jumechigaikwannon (Tafel 133) beherrscht bereits der Körper als solcher die Bildanordnung; das Volumen wird zu einer immanenten Körperbewegung, allerdings noch stark schematisiert; der ganze Bildvorgang gewinnt an Aktivität (siehe besonders die Hände). In der Jakushigestalt (Tafel 136) ist die dynamische Raumeinheit gefunden, in den Nebenfiguren (Tafel 141 und 144) die organische Bewegungseinheit; Gewand und Körper sind in Wechselbeziehungen getreten, der Stoff ein Bewegungsleiter geworden. Die gesamte Gruppenkomposition bildet eine freiräumliche plastische Tiefeneinheit. In der Shakagestalt (Tafel 153) steigerte sich die Körperlichkeit zur kubischen Elastizität und die Gesamtbildform wurde unter Beibehaltung frontaler Anlage auf die Formel größter, dreidimensionaler Klarheit gebracht. In den Kodofiguren (Tafel 149 bis 152) lag eine Entwertung der Monumentalformen durch Annäherung an Wirklichkeitsnormen vor; diese Tatsache zeigt, daß allen Ernstes bereits naturalistische Bildungen zu den Auswertungsmöglichkeiten des neuen Stilbegriffes gehören. Die Formprobleme, die auf die Darstellung der organischen Zusammenhänge, der stofflichen Charakterisierung, der natürlich-freien Bewegung, der freiplastischen Raumtiefe und der Totalität dreidimensionaler Bilderscheinung sich beziehen, sind ohne die greifbare, körperhafte Anschauung nicht möglich. Die plastische Erscheinung ist eine freiräumliche geworden; Gestus und Bildtiefe sind erweitert und vervielfältigt. Der Körper bildet eine organische Raumeinheit, die zur Bewegungseinheit erhoben wird. Die Bewegtheit ist eine immanente Kraft; dadurch erhält die ganze Bildform eine ungeheure Aktivität; Ruhe ist Gleichgewichtslage, eine Harmonie von Kräften,

Bewegung ist eine Tat geworden. Aus der organischen und stofflichen Realität ergeben sich eine Fülle neuer Motive, die die Bildform gegenüber der Suikozeit äußerst komplizieren. Das Prinzip der Monumentalität beruht auf der Steigerung des Volumens und der Raumtiefe, der Lastverteilung, Beruhigung des Faltenverlaufes, Vereinfachung der Bewegung und in der grandiosen Zusammenfassung aller Teile in eine harmonisch ausbalancierte Einheit, deren Schwerpunkt in der Raumeinheit des Körpers liegt. Die äußere Bilderscheinung ist ganz auf formale Prachtentfaltung und formale Wirksamkeit gestellt. Die Form bildet nicht mehr die ausschließliche Manifestation einer inneren Geistigkeit, sondern die unmittelbare sichtbare Verkörperung eines idealen Zustandes. Was dabei an suggestiver Wirkung verlorengegangen ist, wird durch die Greifbarkeit der Formerscheinung ersetzt. Der Grad ihrer Vollkommenheit reiht diese Werke den Meisterwerken der Suikozeit ebenbürtig an; eine gegenseitige Wertabschätzung läßt sich nur auf Gründe persönlicher Überzeugung und persönlichen Geschmacks zurückführen und gehört daher nicht hierher. So sehr dieser neue Stil die archaische Innerlichkeit des Ausdrucks vermissen läßt und an ihre Stelle die Äußerlichkeit natürlicher Formkraft gesetzt hat, so ist das Maß, mit dem alle Formen gemessen sind und alle Beobachtung idealisiert wird, doch immer noch das jener geistigen Monumentalität, die die künstlerische Bildform aus einer weltheitlichen Empfindung ableitet und in ihr die Freiheit absoluter Selbstbestimmung voraussetzt. Diese innere Einstellung der künstlerischen Phantasie und die Diszipliniertheit der produktiven Tätigkeit verbürgen die monumentale Reinheit der Bildform; unabänderlich und ohne daß eine Abweichung möglich ist, gehorcht der schöpferische Wille der abstrahierenden Gesetzmäßigkeit vollkommener Bildideen.

Es scheint, daß die beiden Werke des Jakushiji und des Kanimanji auf Künstler zurückgehen, die in engster Beziehung zu den neuen Stilformen aufgewachsen sind, in naher Berührung mit dem lokalen Mittelpunkt standen, wo diese Strömungen und Bestrebungen ihre maßgebende und originale Bedeutung gewannen. Man hat den Eindruck, als ob eine neue, unverbrauchte und von der Tradition unbeschwerte Generation vom chinesischen Festland herübergekommen sei; Künstler, die vielleicht nur zu dem Zwecke, diese Werke an Ort und Stelle zu gießen, herübergeschickt wurden; Menschen, die gar nichts anderes mehr zu kennen und zu empfinden scheinen, als was diese neue Gesinnung grundsätzlich ausmacht. Wie die Werke des 5. Kapitels, so treten auch diese Werke, trotzdem die Bedingungen ihrer formalen Entwicklung so klar liegen, doch mit einer befremdenden Plötzlichkeit auf, die sie in Gegensatz zu der bisherigen Reihe der Figuren setzt; das mag aber daher kommen, daß eben das Gesamtbild der künstlerischen Erscheinungen, das die in Japan erhaltenen Werke ergibt, nur das unvollständige Abbild der chinesisch-festländischen Verhältnisse ist. Die Entwicklungsreihe dieser Werke Japans ist ja keine autochthone, sondern unterliegt immer den Erschütterungen und Strömungen, denen das Festland in seiner kulturellen Entwicklung ausgesetzt war[1]. Die einheimisch japanische Künstlerschaft erhielt fortdauernd durch die Künstler, die zuwanderten, und durch die Werke, die herübergesandt wurden, neue Anregungen; wohl erhält durch diese Verhältnisse der Ablauf der Formentwicklung eine gewisse Uneinheitlichkeit und sprunghafte Plötzlichkeit, zugleich aber auch eine besondere Mannigfaltigkeit wechselnder Bilder.

[1] Vergleiche Einleitung.

7. Kapitel.

Der Typus der Figuren der Jakushitrinität (Tafel 136, 141, 144) bildet einen Hauptbestandteil des chinesischen Frühtangstiles. So sehr dieser auch motivisch von Außen beeinflußt sein mag, so bedeutet doch die Jakushitrinität so gut wie die Toritrinität (Tafel 1) eine rein chinesische Leistung und einheitliche Verselbständigung. Der Typus dieser Figuren kommt in den Marmor- und Felsskulpturen Chinas häufig vor[1]. Ein ähnliches Verhältnis, wie zwischen den Werken der Torischule und denen der Wey- und Suiplastik liegt auch hier vor. Der Unterschied ist wesentlich durch die Bedingungen des Bronzematerials, der Freiplastik und der Qualität der Arbeit bestimmt. Eine weite Verbreitung hat dieser Typus in den Wandmalereien Chinesisch-Turkestans gefunden. In Japan kommt er in den Wandmalereien im Kondo des Horyuji[2] und andernorts wie in dem Gehänge des Kwanshiujiklosters[3] vor. Auffällig ist aber, daß wir in der Monumentalplastik, soweit das japanische Material in Betracht kommt, keine direkte Fortsetzung dieser Figuren finden. Weder die dynamisch-kubische Raumkraft, noch die organisch-rundplastische Bewegtheit wird in solchem Maße und in solcher Bildhaftigkeit wieder erreicht. In diesem Kapitel sollen nun alle die Werke gesammelt werden, die formal zwischen die Entwicklungsstufen des Taikwastiles (5. Kapitel) und des Wadostiles (8. Kapitel) fallen, die also der späten Hakuhozeit angehören, jedoch weder dem Taikwa- noch dem frühen Tangstil ganz zuzuschreiben sind, aber mit beiden Gruppen in Beziehung stehen. Dabei soll in einzelnen Fällen die Möglichkeit einer Entstehung bis ins erste Drittel des 8. Jahrhunderts offenbleiben. Die Koryujikwannon (Tafel 125) stellte die letzte Entwicklungsstufe des archaischen Stiles dar, bevor die Invasion des Tangstiles in die Entwicklung einbrach. Je nach Temperament und Gesinnung werden die neuen Formbegriffe nun mehr aufgenommen, verwertet oder rückgebildet; wie dem auch sei, das allgemeine künstlerische Bewußtsein ist irgendwie von ihnen durchsetzt worden. Der Wucht der hereindringenden neuen Formen entspricht gleichzeitig aber auch eine Reaktion der einheimischen Künstlerschaft, die noch immer stark nach dem Suikostil hin tendierte. Je weiter wir mit der Entwicklung der japanischen Werke fortschreiten, um so stärker isoliert sich die Gruppe der chinesischen Hakuhowerke. Die Konsolidierung der einheimischen Künstlerschaft ist bereits eine so sichere geworden, daß der alte Stilunterschied von koreanischen und chinesischen Werken in den von originalen Tangwerken und solchen, die auf japanischem Boden entstanden sind, aufgeht. Dem Tangstil der Hakuhozeit lagen zur weiteren Entwicklung zwei Möglichkeiten zugrunde, eine solche idealisierender und eine solche naturalistischer Richtung. An die erstere knüpft der ausgehende Taikwastil an und führt so zu einer Rückbildung der Tangformen; die andere

[1] E. Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Abb. 352 und 355 aus den Grotten von Longmen.

[2] Japanese temples and their treasures, Abbildung Tafel 218 bis 220.

[3] Ebenda, Tafel 215 bis 217.

Richtung läuft als Sonderströmung nebenher, ohne, wie schon die Kodofiguren zeigten (Tafel 149 bis 152), irgend eine künstlerische Bedeutsamkeit zu erringen. Noch eine weitere theoretische Klarlegung ist nötig; wir können dem Ausgangspunkt nach noch zwei Hauptströme unterscheiden: Der eine nimmt seinen Ausgangspunkt von den alten Suikoformen, wobei der archaische Stil in einen archaisierenden übergeleitet wird; diese Werke schließen sich an die im 5. Kapitel zusammengestellten Taikwawerke an. Die andere Richtung geht von der Reihe der zuletzt behandelten Werke, deren formale Herkunft auf fremde Einwirkung zurückgeht, aus und paßt diese neuen Formen den alten an. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung beider Figurengruppen ist demnach eine entgegengesetzte: die Werke der ersten Gruppe schauen gewissermaßen rückwärts, die der zweiten aber wirken in die Zukunft hinein, tragen die Möglichkeiten weiterer Ausgestaltung in sich. Diese Bedeutung wird bei der Behandlung der Werke des Wadostiles[1] klar zu Tage treten. Eine genaue Scheidung ist in allen Fällen nicht möglich, denn die Verschiedenheiten der lokalen Stile sind zu mannigfaltige geworden. Aber es genügt die prinzipielle Zuweisung zu dieser oder jener Stileinheit und die Erkenntnis, in welchem kunsthistorischen Zusammenhang die einzelnen Werke stehen. So ergibt also der stilistische Querschnitt der reifen Hakuhozeit ein ungemein reiches Bild, ungleich komplizierter, als noch um die Mitte des Jahrhunderts, wo Werke wie die Chugujikwannon (Tafel 111), die Nyoirin der kaiserlichen Sammlung (Tafel 117) und die Tooindokwannon (Tafel 130) den Umkreis des damaligen Formschatzes bezeichneten. Unterdessen aber hat sich der stilistische Stammbaum vielfältig verzweigt; die Stilelemente des frühen Tang sind ausgereift, die alten Begriffe der Suikozeit wirken nach; eine vielfältig gegenseitige Beeinflussung findet statt, aus der dann weiterhin der Wado- und der frühe Tempyostil sich entwickeln. Das Entscheidende des reifen Hakuhostiles liegt nun gerade in dieser gleichzeitigen Verwertung der beiden Stilarten. Der neue Stil wird nicht restlos gegen den alten ausgespielt, der alte Stil aber besitzt nicht mehr die Ausschließlichkeit der rein archaischen Gesinnung. Beide Stilarten zusammen aber bilden die gemeinsame Grundlage für alle weitere Entwicklung. Wir beginnen mit einem Werke, daß sich an die Werke der letzten Gruppe stilistisch anschließen läßt, weil in ihm das neue Stilempfinden den Gesamtausdruck, wenn auch in verändertem Maße, bestimmt.

Tafel 157 und 158. Die kleine Trinitätsgruppe der kaiserlichen Sammlung wird wie die Jakushigruppe aus drei getrennten Figuren gebildet. Der wesentliche Unterschied beruht auf der Verschiedenheit von monumentaler und kleinplastischer Formgebung: ähnlich wie bei der Trinität Tafel 22 handelt es sich auch hier um eine malerisch weiche Zusammenfassung der Bildeinheit im Gegensatz zu den entsprechenden Monumentalgruppen, bei denen die architektonisch behandelte Masse, beziehungsweise die einheitlich gegliederte Raumkraft, die Formgebung bestimmten. In der Mittelfigur (Tafel 157) wird diese Zusammenfassung des Körpers zu einer einheitlich malerischen Bildmasse schon durch die Proportionierung gegeben: das Beinmasiv ist nicht mehr breit gelagert, sondern eng zusammengefaßt, der Oberkörper aber ist verhältnismäßig breit und hoch; dazu kommt die Aufsicht, durch die der Schoß wie bei der Shakagestalt Tafel 153 nach dem Beschauer zu geöffnet wird, und außerdem die verbindende schmiegsame Führung des Gewandes. Alle Übergänge sind weich; die Überleitung von Oberschenkel, Schoß und Oberkörper vollzieht sich in einer flachen, muldenförmigen Biegung, wobei die körperlichen Grundformen unterdrückt werden. An der linken Seite ist Unterarm und Hand weich gegen den Schoß zu gelegt, so daß auch hier der tiefe Bruch zwischen Schoß und Rumpf verdeckt und ausgefüllt wird. Der klare, leicht bewegliche Umriß faßt die ganze Gestalt zu einer körperlichen Einheit zusammen, die sich mit einem einzigen Blick umschließen läßt, sich gewissermaßen fügsam dem Blick

[1] 8. Kapitel.

hingibt. Diese Veränderung der Anlage gegenüber der Jakushigestalt (Tafel 136) ist also ganz konsequent und damit bewußt durchgeführt, ist keine Rückbildung, sondern Umstellung in die intime Form der Kleinplastik; die Formgebung als solche aber beruht ganz auf der stilistischen Grundlage, die durch die Jakushigruppe gegeben ist. Die rundplastische Tiefe ist durch das dreieckig sichtbare Beinmasiv und durch den runden Sockel gegeben und wird durch die Armhaltung ausgenützt; die organische Körperhaftigkeit kommt in der freien Modellierung der nackten Teile und der Leichtigkeit des Gestus zum Ausdruck. In der Art, wie der rechte Arm von der nackten Schulter sich löst, die Achselhöhle durch das Brustprofil überhöht wird, der linke Arm sich zwanglos auf den Schoß legt, darin liegt so viel reife und natürliche Sicherheit, daß die Härte, die sich in dem geraden Beinabschluß, der Faltenlagerung und der gesamten Haltung ausprägt, nicht wie in den früheren Werken zum Eindruck unbeweglicher Strenge führt. Das Gewand zeigt in der durchlaufenden Gleichförmigkeit seines Faltenwurfes eine Versteifung gegenüber der lebhaften Weichheit bei der Jakushi- oder Shakagestalt (Tafel 136, 153), die aber keine grundsätzliche Rückbildung bedeutet. Das Gewand ist in großzügigem Schwung zu einer stofflichen Gesamtheit zusammengefaßt, die mit den nackten Teilen kontrastiert, der Körperform folgt und den ganzen Körper in einem Zuge umschließt. Den Stoffteil, der über das untergeschlagene Bein herunterfällt, müssen wir uns von vorne über die linke Schulter geschlagen denken, er überquert den Rücken, breitet sich über den ganzen rechten Oberschenkel und die Beinpartie aus, wird diagonal über den Körper gelegt und über die Schulter geworfen, von wo er den Arm entlang fällt und im Rücken[1] in breiter Falte endet. Das Gewand ist also als ein einheitlich unabgesetzter Stoffteil gebildet, das den Körper von allen Seiten umschließt; diese Behandlung, die das Gewand als eine zusammenhängende weiche Stoffmasse voraussetzt, werden wir auch in den anderen Werken als typisch für diese Zeit wiederfinden; eine Reihe indischer Analogien liegen für diese Bildung vor. Die Art dieser Gewandlage kommt der malerisch leichten Zusammenfassung der Bildform entgegen und entspricht ganz der unarchitektonischen und räumlichen Anlage des Körpers. Die Falten folgen daher auch an den Beinen nicht der wagerechten Lage, die soviel wie Trennung der Masse bedeuten würde, sondern fließen in Verlängerung der diagonalen Führung fast senkrecht ab. Bemerkenswert ist noch, daß der Schoß vom Gewand vollständig verdeckt bleibt, nicht ausgehöhlt ist, und das rechte Bein, nicht wie sonst das linke, übergeschlagen ist. Der lange Hals distanziert den Kopf vom Körper; das Gesicht und die Ohren zeigen Anklänge an die Suikozeit; aber die weiche Überführung der Backen in den Hals und die Überleitung zum Unterkinn, die erhöhten Backenknochen, die Senkung der Nase nach der Stirn zu und die Augenlinien sind Motive, die aus dem Rahmen früher Zeit herausgehen. Die ganze Figur bestrickt durch die schlichte, absichtslose Weichheit ihres Ausdrucks, ihres Gestus und ihrer Formbehandlung. Die Abweichungen gegenüber der Jakushifigur liegen in der Problemstellung der Kleinplastik begründet, sind keine prinzipiellen Umbildungen. Im Vordergrund steht die malerische Vereinheitlichung der Bildform.

Der Gegensatz von Buddha und Bodhisattva ist wie bei der Jakushigruppe durch den Gegensatz von Ruhe und Bewegung gegeben. Der Formausdruck der Nebenfiguren (Tafel 158) ist ganz auf Bewegtheit gestellt. Motivische Einzelheiten, die auf ältere Werke zurückgehen, fehlen nicht: so der glatt umschließende Gewandschluß an den Beinen, die punktierten Säume der Stoffenden, die enge Bindung von Füßen und Sockelkelch, die flachen Haarteile an den Schultern und die Überlagerung der Achseln

[1] Die Rückenansicht konnte nicht gebracht werden; die gesamten Aufnahmen sind in den Besitz der „Hagener Verlagsanstalt für Kunst und Kunstgeschichte“ übergegangen und von dort als Kopie oder Lichtbild zu beziehen.

durch das Gehänge. Dazu kommt, daß ihre Bewegung an flächige Wirkung gebunden ist, nicht rundplastisch durchgeführt und auf Silhouettenausdruck gestellt ist. Die Profilierungen aber sind nicht linear gefaßt und die Bewegung ist nicht symmetrisch-frontal versteift. Die kleinplastische Bestimmung ist auch hier für die Anlage maßgebend. Die Silhouettierung ist zu einem bewegt freiplastischen Gefüge erweitert: Arme, Gehänge und Rankenwerk umschließen in dekorativer Auswertung den Körperrumpf unter Auswirkung der seitlich verlaufenden Bewegtheit. Der Rumpf ist im Sinne der bewegten Haltung weit aus der Mittelachse verschoben; die äußeren Hüften sind hochgenommen, die inneren Schultern nach der Mittelfigur zu gedreht, die Arme weit vom Körper gelöst; aber eine plastische Differenzierung der Körperteile wird nur flüchtig gegeben. Bei der rechten[1] Figur verdeckt das Gewand, der Schurz und die hemdartige Bekleidung der Brust die körperliche Grundform; die linke Seitenfigur ist reicher durchgebildet: das linke Knie ist leicht durchgedrückt, das Gewand entsprechend von Falten belebt, der Oberkörper bis auf Band und Kette nackt und durch eine Falte eingeknickt. Die Unterschiede sind also verhältnismäßig groß, wirken aber nicht hemmend auf das Zusammenspiel beider Figuren ein, denn der Hauptakzent liegt auf der Korrespondenz von Haltung, bewegtem Gestus und Silhouettierung, nicht auf der Symmetrie gleichförmig axialer Anlage; nur eine monumentale Anlage erfordert die absolute formale Übereinstimmung, während die Kleinplastik einen größeren Spielraum für Formvarianten innerhalb einheitlicher Gruppierung und ihrer Gegenwirkung besitzt. Die seitlich entwickelte Bewegung gipfelt in dem freien Gestus der Arme: die äußeren sind erhoben, die Unterarme greifen weit auswärts; die inneren Arme hängen herab, aber nicht steif und teilnahmslos, sondern in entschiedener Entfernung vom Körper; schon ihre Haltung drückt eine momentane Bewegungshandlung aus. Die Flächigkeit der Anlage geht nicht auf Primitivität der Darstellung zurück, sondern ist ein bewußt angewandtes Formmotiv, das durch erhöhte Profilwirkung die Bewegtheit in dekorativen Rhythmus überführt. Der Körper als solcher ist wohl rundplastisch empfunden, nur daß auf eine besondere Klarlegung der Tiefenwirkung zugunsten der Bewegtheit der seitlichen Abschlüsse verzichtet wird. Doch drückt sich in Einzelheiten die Körperhaftigkeit der Gestalt aus: so die halbrunde Wölbung von Brust und Leib, der seitlich abgeschrägte Gewandschluß an den Beinen, die Überschneidung des erhobenen Armes, die Innendrehung des herabhängenden Armes und der Hand und die flachgelegte Überführung des Gehänges vom Arm zum Rumpf bei der rechten Figur. Die ganze Haltung macht den Eindruck sehr sicherer Freiheit; es gehört eine entwickelte Beherrschung der körperlichen Kompositionsmotive dazu, so unbekümmert mit den körperlichen Grundformen wirtschaften zu können. Besonders kühn ist die freie Balance der Armhaltung bei der rechten Figur: der herunterhängende rechte Arm und der auswärts erhobene linke Unterarm führen als parallele Glieder weit vom Körperrumpf ab, wobei der Unterarm in der Fortsetzung der Rechtsneigung des Unterkörpers liegt; die senkrechte Verbindung vom linken Ellenbogen zur rechten Schulter bildet gleichzeitig eine diagonale Achse für die Verschiebung des Oberkörpers nach rechts. So klingen in der freien, körperlichen Gruppierung alte geometrische Verhältnisse nach. Bei der rechten Figur entspricht die Kopfneigung der Abwärtsrichtung des linken Unterarms; in der linken Figur ist der Kopf dagegen erhoben und das Gesicht schaut offen den Beschauer an. Diese unbeschwerte Selbstsicherheit des Blicks wie des Gestus ist in keiner der älteren Statuetten zu finden. Die Haare sind in der Mitte gescheitelt; die Heiligengestalt der Krone sitzt in einem dreieckigen Aufbau, beziehungsweise in einer Rundnische. Die Heiligenscheine zeigen eine leichte Reliefdurchbildung, die der flächigen Durchbruchsarbeit einen neuen Reiz gibt. Die Formgebung dieser

[1] Vom Beschauer aus.

Figuren zielt nicht auf körperliche Klarheit der räumlichen Bewegung hin, sondern auf die seitliche Auswirkung der Haltung und Entfaltung dekorativer Werte. Für diese dekorative Ausgestaltung bilden Gehänge- und Rankenwerk des Sockels die nötigen Unterlagen. Die Verbindung von Sockel und Figur zeigt eine neuartig reiche Bildung: ein viereckiger, kastenartiger Sockel trägt den dicken, gekanteten Stengel, auf dem der eigentliche Kelch ruht; die Seiten des Sockels sind von Langovalen, die nach oben geschweift sind, durchbrochen; diese Form kommt bis zur Neuzeit in mannigfaltigen Abänderungen vor und wird besonders am Tempelgerät verwendet. Am Stengel sitzt eine Rosette, beziehungsweise ein Tierkopf, von dem plastisch-reiche Ranken mit eingesetzten Lotusblättern abzweigen, die nach oben am Sockelrand anschließen. Schon durch die einfache Tatsache derart reich ausgewerteter, äußerer Formmittel spricht sich die veränderte Einstellung des Kunstwollens dieser Zeit aus. Die unteren Gehängeteile gehen in das Rankenwerk über, so daß ein durchlaufendes freiplastisches Dekorationsgefüge entsteht. Bei der linken Figur fällt das Gehänge von den Schultern direkt ab, wobei es sich eng an den herabhängenden Arm legt, dessen Hand in das Gehänge hineingreift. Bei der rechten Figur überquert es in großen, tiefgehenden Kurven doppelt den Körper. Was als Rückbildung in diesen Figuren erscheinen könnte, ist wesentlich nur Umbildung der monumental-rundplastischen Form in eine intime, dekorative Kleinform, die die körperlichen Motive frei verwertet; man könnte von einem kleinplastischen Impressionismus sprechen. Die rhythmische Bewegtheit der Nebenfiguren, ihre fröhliche Sicherheit und ihr dekorativer Schwung sind fein zu der versonnenen, leichten Ruhe der Mittelfigur abgestimmt. Freilich, die alte Innerlichkeit geistdurchdrungener Formintensität ist in dieser auf äußere Wirksamkeit gestellten Gruppe nicht mehr zu finden; aber es wäre doch falsch, solche Erinnerungen an frühere Werke gegen die unbekümmerte Leichtigkeit dieses kleinen Figurenstillebens und seiner reizvollen Melodik auszuspielen. Was die Datierung betrifft, so wird die Gruppe nicht weit von der Wende des Jahrhunderts entstanden sein können. Stilmomente der nachfolgenden Periode lassen sich bereits erkennen; so weisen die freie Beweglichkeit der Modellierung und die freie Lagerung der Körperteile auf eine Technik hin, die mit dem nachgiebigen Tonmaterial zu arbeiten gewohnt ist. Anderseits zeigt die Gebundenheit des Rhythmus und die Zurückhaltung, die dem körperlichen Ausdruck zugrunde liegt, daß die Formgebung noch immer stark von der Vergangenheit abhängig ist. Bei Betrachtung der Werke des Wadostiles werden wir auf diese Trinität zurückgreifen müssen.

Abbildung 20, 21. Die Shokwannon des Kakurinji (Abb. 20) und die Kwannon aus der kaiserlichen Sammlung (Abb. 21) lassen sich den Nebenfiguren der kleinen Trinität (Tafel 158) angliedern. Sie zeigen trotz der geringen körperhaften Verdeutlichung und einer gewissen schematischen Versteifung der Anlage dieselbe Selbstsicherheit der Haltung und eine sehr aktive Bewegtheit. Schließlich ließ sich ja auch in den Nebenfiguren der Jakushitrinität (Tafel 141 und 144) eine stark ausgebildete Tendenz seitlicher Bewegungsrichtung und eine gegenüber dem Risalit der Mittelfigur flächig wirkende Beziehung feststellen. Alle vier Figuren (Tafel 158, Abb. 20, 21) sind typische Vertreter jener Richtung, die von dem reinen Hakuhostil abzweigt und eine Annäherung an altertümliche Bildmäßigkeit eingeht. In Einzelheiten, wie in dem Heruntergleiten des Gehänges über die linke Schulter (Abb. 21) oder wie in der persönlichen Belebung des Gesichtsausdrucks spricht sich die neue Zeit unverkennbar aus. Wir müssen bei diesen Figuren noch einmal auf die Lebendigkeit und Frische ihres ganzen Habitus, die sie in die Nähe der Tangwerke setzt, verweisen; wir werden bald erkennen, daß diese Elemente der Aktivität ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal gegenüber der archaisierenden Richtung bilden.

Tafel 159 bis 166. Anders liegen die Verhältnisse bei der Amidatrinität des Horyuji. Einige Anhaltspunkte für die Datierung liegen vor: das Werk soll zum

Besitz der Tachibana Fujin, der Gattin des Fujiwara Fubito, gehört haben, die im Jahre 733 gestorben ist. Damit wäre also eine obere Zeitgrenze der Entstehung gegeben; einen besonderen Vorteil oder besondere Klarlegung bietet diese Datierungsnotiz nicht; die Einbeziehung des Werkes in das erste Drittel des 8. Jahrhunderts, wobei das Sterbedatum der Tachibana Fujin einen ziemlich großen Spielraum läßt, läßt sich als Resultat der stilistischen Untersuchung auch gewinnen; wichtiger wäre, eine zeitliche Abgrenzung nach den früheren Werken hin zu gewinnen. Die kleine Trinität steht in einem großen Schrein (Tafel 159), dessen Sockel auf den Typus des Trinitätssockels von Toribuchi (Tafel 1) und des Jakushi im Horinji (Tafel 33) zurückgeht. Der hohe Schrein trägt oben eine Bedachung, die bis an das Glasschnürengehänge des Baldachins hinaufreicht; sie besteht aus einem viereckigen, verzapften Rahmen und einer schräg nach vorn gestellten, breiten Leiste. Die geometrische Ornamentierung ähnelt der Bemalung der übrigen Baldachine des Kondo. Die kleinen Ornamente an den Begrenzungsleisten der Schreinöffnung aber, und die figürlichen Malereien der Sockelflächen und der Türseiten haben nichts mit dem Suikostil gemein; sie gehören stilistisch eng zu den Wandmalereien im Kondo des Horyuji[1], die erst nach dem Brande vom Jahre 687 entstanden sein dürften, nicht aber zu den Malereien des Tamamujischreines[2]. Die Figuren — Amida, Seishi und Kwannon — sind in eine dekorativ prächtige Umgebung gestellt: die Bodenplatte[3] ist mit einem Dekor von Lotuspflanzen und Wellen überzogen; aus diesem Lotusteich steigen die Kelche auf, die die Gestalten tragen. Der mittlere, sehr große, artischockenförmige Kelch sitzt auf einem niedrigen, schuppigen Stengel auf; er besteht aus vier Blattreihen, deren Blätter nach oben größer werden und mit flach aufgelegten Keimblättern bedeckt sind (Tafel 162); die Blätter des unteren Blattkranzes sind ungeteilt und glatt; die hohen Spitzen der oberen Blätter überragen die Kelchplatte; nach dem Stengel vermittelt eine Reihe wagrecht liegender kleiner Blätter. Die Kelche, auf denen die Nebenfiguren stehen, sind kleiner, doch ist der Stengel entsprechend höher, leicht gebogen und mit einigen Blattsprossen bedeckt (Tafel 163). Die Blätter tragen nur ein flaches Keimblatt, das aber ornamentiert ist. Ein reicher, runder Heiligenschein von reliefmäßiger Durchbruchsarbeit liegt hinter dem Haupte des Amida. Den Hintergrund der Gruppe schließt ein dreiteiliger Faltschirm ab, der oben in fünf Bögen endet, die nach der Mitte zu aufsteigen; die mittlere Kurve wird durch den Flammenaufsatz des Nimbus überhöht. William Cohn beschreibt den Faltschirm[4]: „Hinter der Amidagruppe erhebt sich ein dreiflügeliger Faltschirm, der von weich sich wiegenden, mannigfaltig verschlungenen Lotus- und Schlingpflanzen übersponnen ist, zwischen denen wieder auf Lotusblüten engtaillige, vollbusige, bänderumwehte Gestalten (wohl die Seelen der im Paradiese Aufgenommenen) in wechselreicher Haltung hocken. Dieser Faltschirm ist in Schmuck und Technik ohne Gegenstück in der ostasiatischen Kunst. Ein Dekor vierfach abgestuften Reliefs bedeckt ihn, von der Gravierung angefangen bis zu der nur noch lose mit dem Hintergrund verbundenen Freifigur. In wundervollem Rhythmus ist die Fläche aufgeteilt. Jedes winzigste Teilchen beseelte die unermüdlich liebevolle Hand des Meisters. Übrigens ist in einem Punkte eine stilistische Verwandtschaft mit der Jakushitrinität festzustellen. Die fünf Gestalten auf den heruntergeklappten Lotusblüten zeigen in der betonten Lockerheit ihres Gestikulierens und Hockens auffallende Übereinstimmung mit den Gnomenreliefs des berühmten Sockels." Die gegenständliche Verdeutlichung der Motive des Lotusteiches mit Wellen und Blüten führt mich auf die Bemerkung zurück, die ich bei der Besprechung der Toritrinität glaubte

[1] Abbildung jap. temples and their treasures 218 bis 220.
[2] Ebenda 195 bis 198.
[3] Ebenda 212; die Aufnahmen der dekorativen Teile mußten weggelassen werden.
[4] Ostasiatische Zeitschrift, Jahrgang 1, Heft 4, Seite 412 bis 413.

machen zu dürfen, wo sich aus den — an sich ganz unstofflich behandelten — Linien des Überwurfes und aus einzelnen Motiven der Gewandung der Mittelfigur eine entfernte Vorstellung von Wellen und Lotus ergab. Hier erscheint nun dies Motiv in voller Auswertung seiner natürlichen Gegebenheit und in reichster, dekorativer Ausgestaltung. Was sich im Rahmen des früheren Hakuhostiles an Formmitteln rein ästhetischer Wirkung ausgebildet hatte, ist hier zu einer dekorativen Fülle angehäuft und bewußt zum Hauptausdruck der Bildkomposition gemacht. In der kleinen Trinität (Tafel 157, 158) waren nur die Nebenfiguren durch die Darstellung des Rankenwerks auf dekorative Wirkung gestellt; hier jedoch beruht der gesamte Bildausdruck auf der Wirkung dekorativen Reichtums. Die wesentliche Ausnützung ästhetischen Raffinements trennt diese Gruppe von vornherein von den Werken des frühen Hakuhostiles und verweist sie in die Zeit des beginnenden 8. Jahrhunderts, das für solche Werte zugänglicher ist.

Wenn wir zu den Figuren übergehen, die der äußeren Pracht dieser Umgebung eingeordnet sind, so überrascht die schwere, ruhige Vereinfachung ihrer Formgebung, die körperliche Gebundenheit, die Zurückhaltung des Gestus und das ernste, wägende Lächeln ihrer Gesichter. Vielfache Formbeziehungen zum Suikostil bestehen: so in der Mittelfigur (Tafel 160) die plastisch undifferenzierte Form des Fußes, die durchlaufenden, kantigen und ungebrochenen Faltenlinien, die Versteifung der Gewandmasse an den Ärmeln, die Gesichtsteile mit ihren harten Begrenzungslinien, die trockene Narbung des Kinns, die flachen Ohren mit den bretthaften Ohrläppchen, die schematische Spiralenform der Haarbüschel; in den Nebenfiguren (Tafel 163, 165) die blockartig strenge Stellung der Füße, die massige Bindung des Unterkörpers, die Symmetrie der Gewandung, die unnachgiebige Schwere, das seitlich ausgezackte Gehänge. Alle diese Formmotive gehen zurück auf den Stil der chinesischen Suikowerke (1. und 3. Kapitel). Aber der formale Hintergrund, auf dem diese Motive sich abspielen, ist ein ganz anderer als der der Suikowerke; diese Einzelheiten haben im Rahmen der veränderten Gesamtauffassung einen anderen Sinn bekommen, bestimmen nicht den Ausdruck der Figuren, sondern modifizieren ihn nur. Die Grundlagen der Formgebung sind die gleichen wie bei den Hakuhowerken; der Körper des Amida (Tafel 160 bis 162) hat jene räumliche Weite, wie sie durch die Jakushigestalt (Tafel 136) ausgeprägt worden ist; die plastische Tiefe ist in jener Vereinfachung gegeben, wie bei der Mittelfigur der voraufgegangenen Trinität (Tafel 157). Hier erhält aber die malerische Zusammenfassung, die auf das Prinzip der kleinplastischen Bildung zurückgreift, durch den Zusammenschluß mit dem runden, bauschigen Lotuskelch des Sockels und durch die Einordnung in das reiche Dekorationsgefüge des Beiwerks noch einen besonderen Nachdruck. Allerdings ist die Akzentuierung der einzelnen Körperteile strenger, aber die gegenseitige Ausrundung, die offene, schmiegsame Lagerung der Glieder und die Weichheit des Volumens zentrieren die Gesamterscheinung und nehmen ihr jegliche architektonische Schärfe. So ist die Beinpartie im Gegensatz zu Figur 157 wieder breit gelagert und bedeckt die ganze Kelchplatte; das Verhältnis von Beinen, Schultern und Kopf ist stufenförmig und pyramidal. Durch die kreisförmige Unterlagerung des Kelches aber und durch die leichte Vorwärtsneigung der Körperformen wirkt der Aufbau nicht flächig, sondern als eine zusammengeschlossene lebendige Einheit, die Sockel und Rumpf in eine Kugelform einschließt und vom Kopf überhöht wird. Der Schoß ist durch die Abflachung der vorderen Beinpartie leicht gegen den Beschauer geöffnet; der rechte Unterarm und die Hand (Tafel 162) ist geneigt und füllt an der Seite den Schoß der Tiefe nach aus. Das rechte Bein ist übergeschlagen und der Fuß so weit gegen das linke Knie zu gerückt, daß die Hand auf den Fuß zu liegen kommt (Tafel 160); der Umriß der rechten Seite wird von der Ärmelmasse ausgefüllt. Die rechte Hand ist nach außen gedreht (Tafel 160, 161); die

Finger stehen außerhalb des Körperprofils, die Handfläche liegt fast im rechten Winkel gegen den Körper, also in einer Drehung von fast 90 Grad, die ohne die Voraussetzung plastischer Tiefenanlage und natürlicher Körperlichkeit nicht denkbar wäre. Bei keiner der bisher behandelten Figuren ist innerhalb des Formganzen eine derartig ausgeprägte Verschiebung aus der frontalen Lage zu finden. Auch die plastische Behandlung weist neue Züge auf: Handfläche und Ballen sind dick und weich durchmodelliert; die Falten sind nicht mehr Linien, sondern die natürlichen Vertiefungen der zusammengedrückten Hautteile; die Finger sind klein und wulstig, sie setzen als runde Glieder getrennt von der etwas aufgeschwollenen Hand ab; die Fingerteile zwischen den einzelnen Gelenken sind ausgerundet und die Fingerspitzen abgeschrägt. Diese etwas kleinliche, weiche und detaillierte Formbildung der Hand und ihre starke Innendrehung würden allein schon jede Zugehörigkeit zu einer älteren Stilperiode ausschließen. Ich beschreibe diese Einzelheiten so genau, weil sie zu dem im 8. Jahrhundert gebräuchlichen Typus überleiten und deutlich die aus der Beobachtung gewonnene Fülle körperlicher Einzelheiten aufzeigen; jedoch wirkt hier die Handhaltung noch absichtslos und es fehlt die Übertreibung vom Zierlichen und Leichten ins Manierierte. Wie der gleichförmige Umriß, der die Figur umschließt, so steht auch die Gewandbehandlung unter dem Zeichen der Zusammenfassung der gesamten Körperform zu einer einheitlichen Bildform. Maßgebend ist, wie bei Figur 157, die stofflich-großzügige Auffassung des Gewandes, das den räumlich-plastischen Körper von allen Seiten her umfaßt, ihn vollständig einhüllt. Das Gewand ist um den ganzen Körper gelegt, so daß beide Schultern bedeckt sind; im Rücken liegt es glatt an (Tafel 162), nur vom linken Arm geht strahlenförmig ein Bündel Falten ab, die aber rasch in die Masse zurückbiegen. Folgende stoffliche Gewandzusammenhänge lassen sich erkennen: an der rechten Schulter liegt ein Tuchende auf (Tafel 161), fällt am Arm herunter, wird unter dem Ärmel des rechten Armes durchgezogen, über den Schoß gelegt (Tafel 160) und fällt über den linken Unterarm bis auf den Sockel herunter (Tafel 162); im Nacken steht es in einem plastisch geschweiften Rand ab, gleitet über die linke Schulter in senkrechten Falten auf den Schoß herunter (Tafel 160), wird dort überlagert und entfaltet sich über dem rechten Bein in langen Kurven, die nach dem Knie hin sich ausbuchten und senkrecht nach unten abbiegen. Unter diesen Stoffteilen liegt der Gewandteil, der die Brust und die linke Beinpartie überdeckt; an den Beinen ist die Sonderung der beiden Stoffhälften besonders verdeutlicht, wodurch auch die körperliche Scheidung der beiden Beinpartien klarer zu Tage tritt; die Falten laufen hier in entgegengesetzten Kurven; auf der Sockelplatte liegen sie auf und gehen in eine gemeinsame, wellig durchlaufende Linie über; zwei Bandenden liegen in der Mitte flach bis zum Sockelrand auf. Die Falten, die über Brust und Leib greifen, werden an der senkrechten Faltenüberlagerung der linken Schulter gesammelt, dementsprechend ist der tiefe Halsausschnitt nach links verschoben, ebenso das Gewandende in der Mitte der Beinpartie. Der Gewandverlauf verweist also auf eine sehr komplizierte rundplastische Anordnung. Die Schematisierung in lang durchlaufende, einander entsprechende Faltenzüge geht nicht auf das Prinzip architektonischer Gliederung zurück, sondern auf das Prinzip malerischer Vereinfachung und Beruhigung. Einen ganz anderen Sinn und Ausdruck als in den Suikowerken hat dieses Faltengefüge, trotz momentaner Ähnlichkeit: Kurven und Bögen stehen an Stelle der gebrochenen Winkel, runde Überlagerungen an Stelle der harten Abtrennung und Sonderung; die symmetrisch-flächige Auswirkung und die lineare Korrespondenz fehlt; die Ruhelage wird durch die körperliche Balance erreicht. Trotz der flachen Versteifung der Stoffmasse folgen die Teile doch elastisch der körperlichen Grundform, allerdings ohne Wechselwirkung zum Körper hin und ohne Bewegungsbeziehung. Dadurch führt die äußerst reiche An-

wendung von Stoffmotiven nicht zur Zersplitterung der Oberfläche. Die Sichtbarkeit des gesamten Faltenablaufes gibt der Bildeinheit eine ruhig abgestimmte Klarheit.

In den Nebenfiguren erscheint der Zusammenhang mit dem Suikostil noch entschiedener; ihre frontale Ruhe wirkt um so auffälliger, als in den voraufgegangenen Hakuhowerken gerade die Figuren der Bodhisattvas auf Bewegungswirkungen hin berechnet waren. Die Frontalität dieser beiden Figuren (Tafel 163, 165) aber ist keine durchaus flächige mehr; allerdings ist wenig getan, die rundplastische Körperlichkeit der Vorderansicht klar zu legen, aber in vielen Einzelheiten tritt die Vorbedingung körperlicher Tiefenauffassung zu Tage: der runde Kelch führt allseitig auf die Rundmasse zu; das seitliche Gehänge ist schräg nach hinten gewendet, sein linearer Abschluß ist zugleich plastische Abstufung, der Gewandschluß an den Beinen und die Gewandlage mit den halbrunden Falten nimmt Bezug auf die Seiten (Tafel 165, wo auch das Gehänge gedreht ist). Freier wird die körperliche Durchbildung erst in den nackten Partien des Oberkörpers (Tafel 166); hier wirkt vor allem die schwere, gedrungene Proportionierung, die den Seiten eine große Breite und damit Tiefe gibt, im Sinne rundplastischer Tatsächlichkeit. Der Leib liegt weit vor, die Oberarme liegen zurück (Tafel 164); Gehänge und Oberarm bilden verschiedene Tiefenschichten, ebenso Kopf, Brust, Leib und Beine (Tafel 165); die Beine sind gleichmäßig nach vorn gerückt und weich durchmodelliert; die Köpfe seitlich nach vorn gewendet; die nackten Teile sind ausgerundet. So erhält die Schrägansicht im Gegensatz zur Frontalansicht eine stofflich reichhaltige Tiefenschichtung. Besonders Tafel 164 gibt ein deutliches Bild von der veränderten Wirkung der alten Motive: Kopf, Schulter, Arm und Hände bilden ein plastisches Bewegungsensemble von äußerst sprechendem und momentanem Ausdruck (vgl. Tafel 70). Die gedrungene Schwere ihrer Formgebung wird durch die Tiefenbewegtheit aufgelockert, und der Ernst ihrer Ausdrucksstimmung wird durch die stille Neigung des Kopfes, den leichten Gestus der Hände und die zarte Bildung der Gesichtsteile gelöst und mit einem Schein lieblicher Herbheit umgeben. Der plastische Zusammenschluß der gehäuften, motivischen Einzelheiten zeigt eine freie Beherrschung der Tiefenform: so die Kopfpartie mit dem welligen Haaransatz (Tafel 166), der Reif mit den herabhängenden Bändern, den Rosetten und Ornamentaufsätzen, der mittlere große Ornamentteil und der zurückgelegte Haarschopf; trotz dieser Häufung geht die Kopfform nicht verloren, sondern trägt in überhöht plastischer Rundung die stofflichen Zutaten (Tafel 164). Unmittelbar daneben stehen dann Formmotive alter Provenienz, wie die Ohren und die flachen Haarteile. Dies Verhältnis wiederholt sich dauernd: das Schultergelenk ist weich und voll durchmodelliert, die Achsel ist sichtbar, die Armwinkelung aber ist scharf und die Faltenkanten stehen hart gegen die runden Fleischteile (Tafel 164). Die Rückansicht wird an der unteren Körperpartie durch das seitliche Gehänge abgetrennt (Tafel 165 b); das Kreuz ist aber stark nach vorn durchgedrückt, das Gewand in unsymmetrische Falten aufgeteilt, das Gehänge weich verschlungen und die nackten Partien sind frei körperlich ausgerundet. Der Vergleich mit alten Formen zeigt immer wieder, daß wir es nur mit Nachwirkungen und Anklängen zu tun haben, die in ihrer Gesamtheit anders ausgedeutet werden und in ihrer rundkörperlichen Auffassung auf den reinen Hakuhostil zurückgehen.

Die Formgebung der Figuren der Tachibanatrinität knüpft an die des Suikostiles an; wir können darin die Fortführung der Reihe von Werken, die im 3. Kapitel zusammengestellt wurden, erkennen. Von diesen Werken aus gesehen, erscheinen die Figuren unserer Trinität als Weiterbildung der modifizierten Suikoformen unter Einbeziehung der unterdessen zu reifem Ausdruck gelangten fremdländischen Hakuhoformen, die mit der Tooindokwannon in Erscheinung traten und in der Jakushitrinität ihren monumentalen Ausdruck erlangten. Von diesen reifen Hakuhowerke

aus gesehen, erscheinen sie dagegen als Rückbildung und Rückerinnerung. Die technische Meisterschaft der dekorativen Teile wie des Faltschirmes und der Bodenplatte steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu der figuralen Rückbildung, die auf einer unbeholfenen Unstimmigkeit zwischen Massigkeit und freier Körperlichkeit beruht. Die dekorativen Zutaten sind reine Tangarbeiten; die Figuren dagegen gehen auf das Formerbe der chinesischen Suikowerke zurück. Die Grundstimmung dieser alten Formen aber ist, wie im Einzelnen angedeutet wurde, eine andere als in den original-alten Werken; der Formschatz greift dauernd auf die entwickelten Hakuhomotive zurück; das Bewußtsein rundplastischer und körperlicher Gegebenheit dringt in den Einzelheiten immer wieder durch. Sowohl von den Hakuho- wie von den Suikowerken unterscheiden sich aber die Figuren durch die schwere Mattigkeit, die der Formgebung zugrunde zu liegen scheint, durch dies gewisse Abreagieren der inneren Bestimmung und durch die Unkonzentriertheit ihrer äußerlichen Haltung. Der Hauptausdruck ist bereits auf die Prachtentfaltung dekorativer Wirkung übergegangen; die Figuren treten fast in den Hintergrund. Allerdings bildet ihre strenge Formgebung ein stimmungsvolles Gegengewicht zu der reichen Umgebung äußerlicher Zutaten. Es ist als möglich hinzustellen, daß verschiedene Künstler an diesem Werke tätig waren; die Zutaten wären dann die Arbeit eines Künslters jener neuen Hakuhogeneration; die Figuren aber das Werk eines der alteingesessenen Künstler. Daß jener Tangkünstler die Figuren geschaffen habe, ist nicht anzunehmen; in dem Falle würden sie mehr vom Ausdruck und von der Bewegtheit der voraufbesprochenen Figuren tragen; denkbar aber ist, daß die dekorativen Zutaten von dem Künstler, der die Figuren schuf, nach Vorbildern gearbeitet wurden. Die lebendige Frische dieser Teile sieht nun aber gar nicht nach Kopie aus; die Annahme, daß hier zwei Künstler verschiedener Richtungen beteiligt waren, erhält also große Wahrscheinlichkeit. Für die Datierung läßt sich nun geltend machen, daß das lebendige Bewußtsein für Suikoformen auf eine Entstehungszeit an der Wende des 8. Jahrhunderts schließen läßt; die Umbildung, die auf die reifen Hakuhoformen zurückgreift, und die wesentliche Bedeutung, die das Beiwerk besitzt, schließt eine Entstehung im 7. Jahrhundert wohl aus. Die obere Grenze des vorliegenden Datums bildet das Jahr 733; aber ich glaube, daß wir von diesem Datum noch ziemlich weit gegen die Jahrhundertwende zurückgehen können. Eine Zuweisung zur Suikozeit aber hieße archaische und archaisierende Formauffassung verwechseln. Die folgenden Werke werden weitere Belege für diesen archaisierenden Stil bringen, der — besonders in der Gewandbehandlung — auf Grund einer ornamental-dekorativen Gesinnung auf die älteren Linienmotive als Vorlagen zurückgreift, jedoch unter Voraussetzung rundkörperlicher Erscheinung und plastischer Tiefe. Dabei geht die Formgebung immer mehr ins Malerisch-Anschmiegende über; die Bildwirkung wird immer mehr zu einem rein ästhetischen Ausdruck und die Gesamtstimmung spielt immer offensichtlicher mit jenen reizvoll lieblichen Momenten, in denen sich mit der geistigen Vorstellung der buddhistischen Lebensgehalte zugleich die Empfindung freudigen Wirklichkeitsgefühls verbindet.

Tafel 167 bis 169. Die stehende Jakushigestalt des Shinjakushiji schließt sich eng an die Amidafigur der Tachibanatrinität an (Tafel 160). Die typischen Übereinstimmungen der Formbehandlung, der motivischen Einzelheiten und des Ausdrucks sind so groß, daß man auf ein und dieselbe Künstlerhand schließen möchte. Auch hier ist der Körper in einer einfach-maßvollen Räumlichkeit gegeben ohne besondere Verdeutlichung des körperlichen Sachverhaltes und ohne Bewegungsakzente. Das Gewand hat dieselbe umfassende und zusammenschließende Tendenz der malerisch vereinfachten Bindung, unter besonderer Berücksichtigung dekorativer Klarheit. Bis auf den Halsausschnitt ist die ganze Figur vom Gewand verdeckt; von der Körperform läßt sich

nichts anderes aussagen, als was sich in der schmiegsamen Oberfläche des Gewandes ausdrückt; daß trotzdem die körperliche Erscheinung wirksam genug wird, um die Bildform organisch zu klären, zeugt von einer reifen Beherrschung plastischer Nuancen. Diese zarte und, man möchte sagen, lautlose Formgebung gibt der Figur ihre besonderen Stimmungsreize. Der Umhang ist um den ganzen Körper herumgelegt (Tafel 168); das oberhalb liegende Gewandende ist über die linke Schulter geschlagen; von beiden Schultern fällt der Stoff in parallelen Kurven ab, die wechselseitig um den Leib greifen und in der Masse enden (Tafel 167); dieser Überwurf endet oberhalb der Füße, wo ein senkrecht gefalteter Rock sichtbar wird, der unten gerad abschließt und von den Füßen[1] nur den Spann sichtbar läßt. Beide Arme werden durch das Gewand eng an den Leib gelegt, nur eine flache Senkung, von der aus der Rumpf sich vorwölbt, bleibt stehen. Die körperliche Erscheinung bleibt so auf ein Mindestmaß organischer Darstellung beschränkt. Die langen, durchlaufenden Linien, die aus der ornamentalen Umwertung des Gewandes gewonnen sind, umschreiben den ganzen, rundplastischen Sachverhalt der Figur; das Gewand ist nur in seiner Gesamtbeziehung von Rücken-, Seiten- und Vorderansicht verständlich; die Falten laufen fast sämtlich zum Rücken hin, beziehungsweise kommen vom Rücken her (Tafel 168); mit der Vorderansicht wird unwillkürlich die Rückansicht assoziiert. Die Seiten sind nur als rundliche Überleitungen behandelt, als kurze Zwischenstationen der beiden Breitenansichten; die Versteifung des Gewandes zu Seiten der beiden Beine gibt dem Rundverlauf eine leicht frontale Betonung, während die steilen Falten des unteren Rockes, die gegen die Kurvenfalten des Mantels anlaufen, durch ihre senkrechte Lagerung die aufrecht stehende Figur sozusagen fundamentieren und nach der Basis zu überleiten. Durch die Arme wird das Gewand gehoben, so daß ein offener Schlitz entsteht; man sieht dadurch die Stoffenden sowohl der Rückenpartie als auch der Vorderansicht (Tafel 167). Das Gewand ist also ganz auf rundkörperliche Wirkung hin angelegt; es umfaßt die Figur von allen Seiten, vereinfacht die Gesamtform und schließt sie in einem gleichförmigen Umriß ein. In langen Linien durchqueren die Falten die Vorderansicht von den Schultern bis zum Saum oberhalb der Füße. Diese Gesamtbeziehung zum rundplastischen Körper, wodurch die Bilderscheinung versachlicht und beruhigt wird, gibt der Schematisierung des Faltenwurfes ganz andere Bedeutung als bei den entsprechenden Suikowerken[2]. Während in den Nebenfiguren der Tachibanatrinität die Seiten eine besondere Tiefenentwicklung erhielten (Tafel 165 a), treten hier die Seiten als solche zurück und werden unmittelbar in die abgeflachte Rundform des Rumpfes mit einbezogen; alle plastischen Werte entwickeln sich nur in den Breitenansichten. Die Seitenansicht (Tafel 168) zeigt den gemeinsamen Ablauf der Rücken- und Vorderprofile, die in gegenseitiger Beziehung stehen; nach den Füßen zu werden die Schwellungen von Nacken und Rücken und von Brust und Leib gleichmäßig zusammengefaßt; die Stelle, an der die beiden Sehnen am flachsten gegeneinander liegen, liegt nicht mehr, wie früher (Tafel 55) unmittelbar über dem Gewandschluß an den Füßen, sondern kurz unterhalb der herabhängenden Hand. Darin spricht sich ein entwickelteres Maßgefühl für organische Massengliederung und ihre natürliche Balancierung aus. Die Hände gleichen denen des Amida (Tafel 160); die rechte Hand war abgebrochen und ist jetzt unrichtig, d. h. zu steil, angesetzt; wir müssen sie uns in einer Vierteldrehung nach außen denken, so daß der Umriß überschnitten würde[3]. So wie die Hand jetzt steht, wirkt die Fingerhaltung unklar, und

[1] Die Füße sind aus Holz schlecht ergänzt und wurden daher vor der photographischen Aufnahme fortgenommen; auch der Sockel ist ergänzt.

[2] Diese scheinbare Übereinstimmung mit Suikowerken hat zu einer ziemlich kritiklosen Zuschreibung des Werkes an Shotoku Daishi geführt.

[3] Vergleiche Tafel 170.

die intime Beziehung zur Neigung des Kopfes geht verloren. Auch das Gesicht entspricht dem des Amida, jedoch ist die Behandlung der Gesichtsteile etwas trockener und härter; es fehlt den Zügen der Ausdruck der merkwürdig lächelnden Klugheit des Amida. Auch hier kann man bereits von einer Entleerung innerlicher Ausdrucksteilnahme sprechen, die zwar noch nicht zur starren Teilnahmslosigkeit, wie in den späteren Werken, wird, wo das Gesicht leicht den Ausdruck einer sattsamen und genügsamen Befriedigung annimmt, doch als eine etwas müde Resignation in der gesamten Formstimmung sich ausdrückt. Es fehlt die Intensität innerer Spannung, dies ungeheuere Ringen um geistige Erhabenheit und Vollkommenheit. Diese Formgebung ist nicht mehr auf den Ausdruck des metaphysischen Gehalts konzentriert, sie trifft nicht mehr das Wesentliche der Ausdruckshandlung; so geht das wichtige Motiv der Hand, die die Büchse trägt, fast unter, steht nicht mehr im Vordergrund des stilistischen Vorgangs; die Augen sind geöffnet, aber blicklos und unsuggestiv, trotzdem das Gesicht sich an den Beschauer wendet. Die Komposition wird immer gleichmäßiger dezentralisiert; die Formgebung begnügt sich mit der klaren Ausbreitung formaler Reize. Man spürt doch, daß in diesen Werken die Richtung, die an die alte Zeit anknüpft, so groß auch ihre formale Schönheit ist, sich zu Ende lebt, an geistiger Phantasie verliert, mit Nuancen arbeitet und alle starken Form- und Ausdrucksaffekte meidet. Das unterscheidet sie wesentlich von der Tangrichtung der Hakuhozeit[1]. Zeitlich gehört die Figur derselben Entstehungsphase an wie die Tachibanatrinität.

Tafel 170. In der Jakushigestalt Tafel 170 läßt sich deutlich die Shinjakushijifigur als Vorbild erkennen. Jedoch ist die Gewandauffassung von einer derart stofflichen Realität durchdrungen, daß der ornamentale Musterausdruck verlorengeht; entsprechend plastischer ist dafür die körperliche Erscheinung gegeben. Die einzelnen Gewandteile sind stofflicher vom Körperkern abgesetzt und in freier Distanzierung überlagert. Der untere Rock ist durch Fältelung nach der Tiefe zu durchgebildet. Trotz der plumperen Proportionierung sind die Faltenkurven des Überhanges um vier vermehrt; je zwei werden zu Faltenpaaren zusammengerückt, ohne daß dadurch aber der unruhig zerknitterte Eindruck aufgehoben wird; sie sind als verdickte runde Stege aufgelegt. An den Kanten ist das Tuch aufgewellt und teilweise faltig umgeschlagen. Die Haltung der rechten Hand zeigt, wie die Ergänzung bei Figur 167 hätte sein müssen; der Restaurator hätte es also nicht einmal sehr schwer gehabt. Der Kopf ist dick und rund, das Augenrund ist vorgewölbt, so daß der eingeschnittene Augensehlitz Schatten trägt und die Lider einen weichen Hautausdruck bekommen; die Lippen sind kurz, aber hoch und wulstig verdickt; das Haar liegt wie eine fellartige Kappe auf. Das sind typische Formeinzelheiten der späten Hakuhozeit. Wir können die Figur den Kodofiguren nahestellen (Tafel 151, 152), deren Realismus in einem ähnlichen Gegensatz zu den Werken der Tangrichtung steht, wie diese Figur zu den Werken der archaisierenden Richtung. Die beiden Figuren 167 und 170 zeigen denselben Typus bei verschiedener Formauffassung. Fremdmotive lassen sich in dieser letzten Figur nicht leugnen; aber wir können leicht einsehen, daß dieser Nebenströmung keine allzu große Bedeutung zukommt[2]; möglicherweise liegt der Grund in einer geringeren nationalen Durchbildung. Wie in den Werken Tafel 66 ff der barocke Charakter der Gewandbehandlung aus dem Rahmen des Suikostiles herausfiel, so geht hier der realistische Charakter über den Rahmen des Hakuhostiles hinaus. Eine weitere, sehr subjektive Behandlung desselben Grundtypus zeigt die folgende Figur.

Tafel 171. Eine weitere Abwandlung des Typus der Shinjakushijigestalt zeigt die merkwürdige Shakafigur Tafel 171; in ihrer flächigen Anlage läßt sie sich mit den

[1] Vergleiche als Gegenüberstellung Tafel 160 mit 157 und 167 mit 158, Abb. 20, 21.

[2] Vergleiche auch Tafel 203.

Nebenfiguren Tafel 158 zusammenstellen. Die seitliche Versteifung des Gewandes, eine deutliche Anlehnung an das Stilprinzip der Suikozeit, bildet ein wesentliches Kompositionsmotiv. Fächerförmig entwickelt sich die frontal zugeschnittene Bildform; der Kopf bildet den höchsten und den plastisch am weitesten vorgebauten Teil, gewissermaßen den Fächerknauf; von den schmalen, doch runden Schultern abwärts breitet sich die Vorderansicht gleichmäßig nach unten aus, wobei die plastische Stärke in demselben Maße abnimmt, wie die Breite zunimmt. Der Überhang ist kürzer als bei den Figuren 167 und 170 und als bauschige Masse behandelt; der Halsausschnitt liegt als dicker Wulst auf; nach unten nimmt die Auskurvung der symmetrischen Faltenbögen zu unter Abflachung der Oberfläche, so daß die unterste Falte nur noch eine eingekerbte Rille ist, während die oberen Faltenteile als schräge Hügel mit abgeflachten, muldenförmigen Seiten gegeneinander liegen. Der untere Gewandabschluß ist als ein gleichmäßig gefalteter Saum gefaßt. Es handelt sich also um eine einheitliche Entwicklung von Breite und Tiefe im Rahmen frontalen Profilzusammenhanges, der die Körperhaftigkeit der Gestalt und die Freiheit des Gestus vollkommen untergeordnet werden. Die architektonische Grundform ist malerisch-reliefmäßig umgeformt. Erstaunlich ist der „Schmiß" der Arbeit und die freie, fast impressionistische Auffassung, die mit allen natürlichen Verhältnissen unbekümmert um reale Gebundenheit im Sinne eines formalen Einfalles wirtschaftet, ohne daß dabei die organischen und stofflichen Einzelheiten besonders entmaterialisiert werden. Im Vordergrund steht die bildmäßige Klarheit des Aufbaues die auf alte Formmotive zurückgeht, aber auf rundplastischer Grundlage fußt; an Stelle der architektonisch gegliederten Wand ist das malerisch bewegte Relief getreten. Auch der Heiligenschein zeigt eine gewisse Auflösung der zusammenhängenden Linienmotive in ein bewegteres Licht- und Schattenspiel. Die stofflich einheitliche Gegebenheit des Gewandes bildet den Hauptgehalt des Forminhaltes; Körper, Gestus und innerer Ausdruck treten dagegen ganz zurück. Es wäre wohl zu hart, in diesem Falle von formaler Spielerei zu reden, aber wir müssen doch zugeben, daß es sich dabei um eine Abwandlung der immer noch ernsthaften und gediegenen Empfindung des archaisierenden Stiles in eine etwas undisziplinierte und willkürliche Formauffassung handelt, die — ohne die körperlichen Voraussetzungen zu stilistischen Abstraktionen umzubilden — mit diesen frei schaltet, weniger baut und formt als lediglich arrangiert. Diese äußerst persönliche Formbehandlung läßt das Werk schwer datieren; wie die Figur Tafel 170 so ist aber auch diese im Rahmen der hier besprochenen Werke am leichtesten zu verstehen; sie bilden die Ausläufer des archaisierenden Stiles. Im ersteren Falle handelt es sich um eine stofflich-realistische, im anderen Falle um eine dekorativ-impressionistische Umwertung des späten Hakuhostiles. Von irgend welchen imitativen Absichten ist die Formgebung dabei weit entfernt, ist jedoch von allen rein ideellen Voraussetzungen gelöst. Die strenge geistige Tradition ist aufgegeben; die Einheit der Stilauffassung geht zugunsten persönlicher Formphantasie verloren. Die alten Motive bilden keine zwingenden Notwendigkeiten mehr, wurzeln nicht mehr in unumgänglichen Begriffen, sondern sind reine Formmittel, die je nach Einfall und Bedürfnis angewandt und verwertet werden. So groß auch die Rückbildung und der altertümliche Eindruck manchmal ist, verleugnet sich doch nie die Abhängigkeit von der späteren Zeit. So steht auf der einen Seite die Symmetrie, Flächigkeit, Profileinheit, Frontalität, das lineare Gleichmaß u. a. m., auf der anderen Seite aber: räumliche Weite, natürliche Verhältnisse, malerische Einordnung der körperlichen Einzelheiten, die Häufung äußerlicher Motive und die rundplastische Gewandanordnung. Daß aus diesen gegensätzlichen Formmotiven dennoch immer wieder künstlerische Einheiten werden, zeugt für die Stärke des Formwillens, der einen so reichen Formschatz beherrscht, für die Weite des Horizontes der künstlerischen Phantasie und für die selbständige Freiheit der formalen Gesetzgebung.

T a f e l 172 bis 176. Eine ähnliche Einstellung der Bilderscheinung auf dekorativ-rundplastische Werte wie die Amidafigur (Tafel 160) und der Jakushi (Tafel 167), zeigt die schwere Bronzekwannon des Horyuji (Tafel 172). Auch sie verwertet weitgehend archaische Stilmomente: die exakte Symmetrie der Anlage, die Entwicklung aus der lotrecht unbewegten Mittelachse, die Scheidung von Gestus und Rumpfkern, die Parallelhäufung der Faltenlinien und die Verdichtung der Rumpfmasse; auch Einzelheiten fehlen nicht wie die Winkelung des linken Armes (Tafel 174), die versteiften Ohrläppchen, die schräg gestellten Seitenteile des Kopfschmuckes; der Halsansatz ist scharf, die Schmuckteile liegen flach auf den nur wenig durchmodellierten nackten Teilen, die Achselhöhlen sind verdeckt (Tafel 175). Man darf aber nicht vergessen, daß bei dem Typus der ruhigen Standfiguren die Beziehungen zu den älteren Werken nähere sind, als bei den auf Bewegung gestellten Nebenfiguren einer Trinität. Der Eindruck dieser selbstbewußten und stolzen Figur ist ein ganz unarchaischer; um hier Brücken zu den älteren Werken zu finden, kann man am ehesten die Kwanchinjistatuette (Tafel 60) heranziehen, die als eine der ersten Figuren auf den Ausdruck repräsentierender Erscheinung gestellt war. Auf der anderen Seite zeigt der Vergleich mit der Jumechigaikwannon (Tafel 133), wie der Gegensatz zu den älteren Formen auf Grund der archaisierenden Tendenz verschwindet und wie klar sich in dieser Zeit die rückblickende Formgebung von der mehr naturalistischen Richtung unterscheidet. Trotz der reichen dekorativen Ausgestaltung der Oberfläche durch Schmuckwerk und durch die enge Fältelung des Gewandes geht die körperliche Sicherheit der Haltung nicht verloren. Die bildmäßige Vereinheitlichung des Aufbaus ist im engen Anschluß an die natürliche Balance durchgeführt, und die räumliche Tiefe der Gestaltmasse gibt die Möglichkeit zur rundplastischen Entwicklung. Der runde, abgeteilte Sockel, an dessen Kelchrand die obere Reihe kleiner Blattspitzen auffällt, geht in eine gewölbte Bodenplatte über. Das Gewand, das oberhalb der Füße den Rumpf am schmalsten zusammenfaßt, geht rückwärts in eine lange Schleppe über (Tafel 176), die bis über den Sockelrand heruntergleitet. Dadurch und durch die Wölbung der Sockelplatte erhalten Thron und Figur eine allseitig plastische Verbindung, durch die die Masse weich ausgerundet und in allen Teilen sichtbar wird. Der Schleppe im Rückteil des Sockels entsprechen die schräg abwärts stehenden Füße (Tafel 174); die Seiten selbst sind gegen den Körper zu eingewinkelt. Denkt man sich die Figur vom Sockel getrennt, so würde der Querschnitt eine plastisch sehr entwickelte Form zeigen: als Grundform einen Kreis, der durch die Einwinkelung an den Seiten in zwei Teile zerlegt ist, die wiederum in ovalen Umriß überführt werden; der Querschnitt selbst würde dabei keine Ebene mehr darstellen, sondern plastisch gebrochen bezw. ausgewölbt sein. Also eine sehr innige, gegenseitige Bindung, man möchte sagen Verzapfung von Basis und Gestalt. Das über den Sockel herabfallende mittlere Band, die seitlich überhängenden Ketten und das zurückgebogene Gehänge illustrieren noch einmal die volle Rundform der Basis. Die dreidimensionale Körperlast ist gleichmäßig verteilt, doch wird durch die Wölbung der Bodenplatte und durch die Winkelung der Seiten das Körpergewicht auf Rücken und Vorderansicht hin konzentriert und ausgeglichen. Interessant ist nun, wie die beiden Probleme von Frontalität und Rundkörper miteinander in Einklang gebracht sind. Die frontale Ruhe wird durch die strenge Durchführung axial-gleichförmiger Anlage dargestellt, wobei auf jegliche Bewegungsrichtung, sowie auf Verschiebung der einzelnen Teile um ihre eigene Achse verzichtet ist; ferner dadurch, daß, wie eben angedeutet, der Grundriß durch seitliche Winkelung des Rundkreises eine Aussonderung der Vorderansicht ermöglicht. Die rundkörperliche Existenz aber wird durch reine Tiefenentwicklung zur Wirkung gebracht; alle Aktionsmotive tendieren gegen den Beschauer hin; diese Tiefenbewegung wird ausgedrückt durch Verschiebungen der Körpermasse, durch die Tiefenlage der Seiten und durch die geschichtete

Anordnung und Überlagerung aller gegenständlichen Einzelheiten (Tafel 173, 174). So wird der Körperrumpf durch die Winkelung im Kreuz (Tafel 176), durch die leichte Schräglage des Oberkörpers, die Armhaltung und durch den energisch vorstrebenden Kopf (Tafel 173) tiefenmäßig und zugleich natürlich gegliedert. Dabei verläuft aber der Körperumriß im Profil verhältnismäßig flach (Tafel 174), ohne die sonst üblichen aktiven Kurvenschwellungen, erhält aber durch die gemeinsame Profilierung von Rücken- und Vorderansicht eine lebendige Gegenwirkung und natürliche Körperlichkeit. Die beiden Breitansichten sind durch Rundverlauf der Masse in direkte Berührung miteinander gebracht und in enge Beziehung getreten. Bei den älteren Statuetten wurde die Vorderansicht durch das Gehänge wie durch einen Vorhang abgetrennt (vgl. Tafel 21), die Rückansicht aus dem Rundverlauf herausgeschnitten und isoliert (vgl. auch Tafel 55b). Nach und nach konnten wir die Ausrundung und Versteifung der Seiten sich ausbilden sehen (Tafel 58, 66, 99). Bei der Jakushigestalt (Tafel 167) trat dann die gemeinsame Profilführung und die gleichzeitige Sichtbarkeit der Silhouetten der beiden Breitansichten in Erscheinung; aber die Rundverbindung ging in der Partie des Unterkörpers in eine gekantete Versteifung über, die von zwei flachen Sehnen umgrenzt wurde (Tafel 168). Hier aber sind die Seiten aus der gleichmäßigen Rundung des Kernes heraus entwickelt und in voller Breite angelegt (Tafel 174), ähnlich wie bei den Nebenfiguren der Tachibanatrinität (Tafel 165), nur daß dort die Rundbeziehungen durch härtere Abwinkelung unterbrochen werden. Was sich an Rundführung der Gewandteile bisher ausgebildet hatte, wird hier in linearem Sinne verwertet. Um den Leib und unterhalb des Kreuzes liegen die Faltenzüge in senkrechter Folge (Tafel 173, 174); schon in Suikowerken wurde diese Reihung zum Ausdruck runder Grundform benutzt, aber nur an einzelnen Stellen, wie am Gürtel (Tafel 52), am Kleidsaum (Tafel 65) oder am Sockel (Tafel 32); hier werden nun die Falten nach den Seiten hin lang durchgezogen, um die runden Beine und Oberschenkel gelegt und laufen zum Gürtel zurück. Soweit kann man die Nebenfiguren der Jakushitrinität (Tafel 141, 144) noch als Vorbild gelten lassen; aber die Durchbildung des Faltenzusammenhanges mit der Rückpartie zeigt eine Beziehungsklarheit, die bisher unbekannt war[1]. Man darf sich im Eindruck nicht durch die flache, lineare Behandlung, die im Gegensatz zu der vollplastischen Anlage bei den Jakushijifiguren als Rückbildung aufgefaßt werden könnte, stören lassen; die lineare Auswertung liegt in dem dekorativen, affektlosen Geschmack dieser Stilphase begründet. Die weit ausladende Schleppe endet in zwei großen, ovalen Partien, die schräg nach außen laufen und an den Seiten plastisch gekantet sind (Tafel 174, 176), so daß die Faltenbögen gebrochen werden; nach unten aber flacht die Winkelung sich ab, und die Bögen laufen durch. Diese plastische Erhöhung entspricht der Rundung der Beine in der Vorderansicht; in der Vertiefung treffen die Faltenzüge aufeinander, werden aber durch die doppelte Kette verdeckt; das bedeutet einen Ausweg ohne eigentliche Lösung, ist aber durch die Frontalität, die nicht aufgegeben ist, bedingt. Man sieht, daß alle rundplastischen Probleme nur bedingt gelöst werden, nicht grundsätzlich die Bildform bestimmen. Durch das nach hinten gebogene Gehänge, wodurch das Rückprofil überschnitten wird, erhält der lineare Ablauf eine Unterbrechung, zugleich aber einen besonderen Impuls und Beziehung zur vorderen Seitenpartie. Der wagerechten Winkelung, die durch Füße und Schleppe gebildet ist, entspricht die senkrechte Winkelung von Hüfte und Brust (Tafel 173). Diese Tiefe der Seiten gibt den Armen Raum zur Bewegung, die lediglich der Tiefe, nicht der Seite nach, angelegt ist. Das Beiwerk mit Schmuck ist äußerst reich: unterhalb der Halskette liegt ein reich verziertes Miederband, das durch eine Rosette mit dem Bandwerk, das über der Schulter liegt und das Gehänge überlagert, verbunden ist; darunter liegt ein schmales Band, das unterhalb der Kniee zwischen Gehänge und Rumpf

[1] Die Tafelfolge 172, 173, 174, 176 gibt diesen kontinuierlichen Rundverlauf anschaulich wieder.

freihängend endet. Von den Seiten der Krone hängt je ein Band herunter, das den Körper überquert und über die Unterarme gelegt ist. Neu ist auch die Rundführung der Zutaten bis in die Seiten, der freie, bewegliche Auslauf der Enden und die gegenständlich reiche Tiefenschichtung; vielfältige Überlagerung und Überschneidungen reliefieren die Oberfläche, aber ohne Wechselbeziehung von Körper und Stoff. Der Eindruck gipfelt in der gleichzeitigen Gebung von Reichtum und Klarheit (vgl. Tafel 130, 133); der Körper versinkt nicht unter der Last des Beiwerks, sondern trägt es mit seiner körperlichen Kraft, in kühler Ruhe und wie unbeschwert[1]. Die Formgebung der körperlichen Einzelheiten geht auf den Formschatz des reifen Hakuhostiles zurück: die gewölbten Zehen, die abgeschrägten Fingerspitzen, die volle runde Kopfform und die Gesichtsteile. Dabei zeigt aber die Durchbildung des Gesichtes (Tafel 175) eine plastische Weiterbildung; so die massige Ausrundung von Backen und Kinn und die Umsetzung aller linearen Momente in plastische Reliefteile. Die Augenbrauen sind als Stege gebildet, die an der Nase in einem tiefen Bogen zusammenlaufen und die niedrige Stirn abtrennen, die Augen sind vorgewölbt, die Pupillen vertieft, die Nasenflügel sind breit und die Nasenlöcher angedeutet. Die ganze technische Behandlung der Figur ist klar, rein und exakt, aber kühl und etwas teilnahmslos. Zum ersten Male läßt sich von einer gewissen Virtuosität sprechen, die mit der Komplizierung der Bildform und der sichtbaren Klarheit der Formteile sich begnügt und alle gefühlsmäßige Erregtheit unterdrückt. Die Formerscheinung ist von meisterlicher Bildmäßigkeit; aber wir erkennen die veränderte künstlerische Auffassung an dem Bedeutungswechsel des Ausdrucksgehaltes; die Formmittel sind in demselben Maße reicher und die formale Gesetzgebung komplizierter geworden, wie der innere Ausdruck vereinfacht ist und die ideelle Problemführung an Bedeutungstiefe verloren hat. Das stilistische Resultat, das aus der Einzelnanalyse sich ergab, führt zu der Zuweisung des Werkes zum archaisierenden, dekorativen Stil der späten Hakuhozeit.

Tafel 177. Die Nyoirinkwannon Tafel 177 läßt sich diesen Werken anreihen. In ihr wirkt die alte Formauffassung noch stark nach, ist aber im allgemeinen ohne lebendiges Verständnis verwertet; die Beiordnung neuer Motive beschränkt sich auf Einzelheiten. Die Verschnörkelungen an den Tuchenden des Überwurfes und am rechten Knie, die aufgelegte Halskrause und die Haltung der linken Hand, die sich nicht auf den Fuß legt, sondern erhöht liegt, lassen erkennen, daß dem altertümlichen Eindruck keine originale Bedeutung zukommt. Die Gewandbehandlung hängt mit den linear-dekorativen Tendenzen der vorbehandelten Werke zusammen. Plastische Tiefe liegt der Haltung als Voraussetzung zugrunde, wird aber nur mäßig ausgewertet; die körperlichen Verhältnisse sind aus natürlichen Maßen gewonnen und ohne bildmäßige Rhythmisierung geordnet. Die Vorderansicht folgt dem bekannten Schema des gleichmäßigen Aufbaus; in der Seitenansicht[2] aber macht sich eine gegenständliche Übertreibung und der mangelnde Zusammenschluß der Teile störend geltend: der Haaransatz ist ohne Überleitung zur Stirn hin, der Armreif ist unverhältnismäßig klobig, und das Gelenk steif; die unschöne Hand schneidet das untere Gesichtsprofil ab. Es fehlt der ganzen Haltung die bewegliche Balance und das vehemente, selbstsichere Zusammenspiel der Beziehungen. Dabei macht das freie Bandgehänge den jetzigen Eindruck der Figur noch besonders unruhig; es scheint eine spätere Zutat zu sein; an beiden Schultern ist es mit Nägeln befestigt und, damit die Haarteile nicht verdeckt werden, gesprengt. Diese ungeschickte und grobe Fassung macht ganz den Eindruck einer späteren „Bereicherung". Man wird wohl recht gehen, wenn man in dieser

[1] Vergleiche dagegen Tafel 66 ff.

[2] Der chronische Papiermangel, der unserer Tafelfolge ein frühzeitiges Ende bereitet hat, zwang zur Fortnahme dieser und folgender Einzelaufnahmen.

trocken und schematisch behandelten Figur das Werk einer nicht besonders ergiebigen, provinziellen Lokalschule sieht; die kopienhafte Behandlung des alten Schemas, die unpersönliche Formauffassung, die nebensächlichen Übertreibungen und die Zurückhaltung in der Verwertung der aktuellen Hakuhoprobleme sprechen für diese Annahme.

Tafel 178 und 179. Auch die kleine Nyoirinfigur des Shogunji kann keinen Anspruch auf besondere Qualität machen. Hier wirkt die schematisierende Behandlung des Faltenwurfes als Rückbildung und Erstarrung, weil kein zwingender Grund für diese Umbildung klar wird; so wirkt die Verschnörkelung der Säume als eine belanglose Spielerei. Der Sockel ist sehr hoch und stark nach der Tiefe zu gegliedert, aber recht langweilig und ohne Verständnis für architektonische Funktion. Der Unterkörper ist in seiner Körperlichkeit unterdrückt: das erhobene Bein bildet eine steife und gerade Masse, die sich bis über den Sockelrand vorwölbt; das herabhängende Bein geht unter dem massig steifen Überwurf ganz verloren. Der Oberkörper dagegen besitzt eine malerische Weichheit; der Kopf ist momentan zur Seite geneigt, das Gesicht von einer geradezu skizzenhaften Flüchtigkeit der Durchbildung, die bereits auf die weiche Tonplastik der Wadozeit hinweist. Auch der Charme der momentanen Bewegung und die weiche Einfachheit der Modellierung deuten schon auf diese späteren Tonfigürchen hin. Die Statuette besitzt eine formale Unstimmigkeit, die auf schülerhafte Arbeit zurückzugehen scheint; ihr fehlt die Vereinheitlichung der gegensätzlichen Stilmomente, die den vorherbesprochenen Meisterarbeiten in so feinsinniger Art zu eigen war. Die Formprobleme aber, die in ihr zur Sprache kommen, sind die gleichen wie dort: malerische Vereinfachung, linienmäßig klare Dekoration, räumliche Tiefe der Bildform und Reichhaltigkeit der äußeren Erscheinung. So ist der Sockel reich angelegt und nach der Tiefe gegliedert, aber ihm fehlt das Ebenmaß organischer Proportionierung; das linke Bein ist weit vorgelegt, wodurch der Schoß an Raum gewinnt, aber das Gleichmaß im Aufbau der Masse verlorengeht; der Faltenwurf ist durch senkrechte Parallelzüge vereinfacht, unterdrückt aber die Körperhaftigkeit der Beinpartie und steht im Gegensatz zur malerischen Weichheit des Oberkörpers. Aber man muß die großen Maßstäbe vergessen, um trotz der formalen Unbeholfenheit den liebenswürdigen Reiz der Figur würdigen zu können (Tafel 179). Diese beiden letzten Figuren müssen wir als Mitläufer des späten Hakuhostiles gelten lassen; die Motive des freien Gehänges (Tafel 177) und des senkrecht durchlaufenden Faltengefüges (Tafel 178) werden wir in der Nyoirin des Koryuji (Tafel 215) wiederfinden.

Tafel 180 bis 182. Ganz auf dekorative Wirkung ist der Formausdruck der kleinen Nyoirinfigur des Okadera gestellt; die Figur ist bekannter geworden als die sonstigen Werke dieser Periode und im allgemeinen zu sehr überschätzt worden. Eine besondere Wertstellung kommt ihr im Vergleich zu den übrigen meisterlichen Leistungen kaum zu; aber sie zeigt wohl als erste jenes ausschließliche Maß reizvoller Zierlichkeit, das immer am leichtesten bestrickt und ein Gefühl ästhetischer Befriedigung auslöst. Ihr Wert beruht auf der Leichtigkeit des Gestus, der lieblichen Sorglosigkeit des Ausdrucks und dem beweglichen und geschmeidigen Ablauf des Umrisses; der Eindruck wird bestimmt durch den Charme und die Grazie der Haltung, die immer ausgesprochener zum wesentlichen Inhalt der Formgebung werden. Der kreisförmige Sockel begründet die Rundanlage der Figur, die aber nur gering ausgewertet ist. Die allseitige Bindung in einen quadratischen oder kegelförmigen Aufbau (Tafel 29 und Tafel 75) ist endgültig aufgegeben worden; eine derartig geometrisch-strenge Unterordnung liegt nicht mehr im Sinne dieser Zeit; an Stelle solcher Versachlichung ist der momentane Reichtum natürlicher Verteilung der Körperglieder getreten, der in dekorative Wirkung umgedeutet wird. Alle architektonischen Prinzipien sind damit erledigt; die Gesetzmäßigkeit linearer Beziehungen und das Gleichmaß starrer Verbindungen ist aufgegeben;

die einzelnen Teile sind nicht mehr zu festen Ansichten verdichtet und zu bestimmt festgelegten, einmaligen Bildern versteift, sondern wechseln gemäß ihrer beweglichen, lockeren Gruppierung dauernd in ihren gegenseitigen Ausdrucksverhältnissen und Harmonien. Das bedeutet aber noch nicht willkürliche Auflösung der plastischen Gebundenheit der Bildform; starke Affekte würden auch in formaler Hinsicht dieser archaisierenden oder malerischen Stilgesinnung nicht entsprechen. Die Abhängigkeit von der Suikotradition und die ideelle Inhaltsgebung führen immer wieder die frei gewordene plastische Auswirkung in den Bann abgewogener und feiner Nuancierung der formalen Mittel zurück. So läßt die Statuette eine leichte Gruppierung um eine Mittelachse erkennen, ohne daß diese sich festlegen ließe; man fühlt eine gewisse symmetrische Anordnung, aber die Haltung weicht durch leichte Verschiebungen wieder der Norm feststehender Grundansichten aus. So hängt das linke Bein nicht mehr gerade und steil herunter und steht nicht mehr als schweres Risalit vor dem Sockelgrund, sondern ist schräg nach innen gelegt und in natürlicher Verjüngung seiner Körperform gebildet (Tafel 180). Der linke Unterarm ist ebenfalls in leichter Schräglage gegeben und der Ellenbogen hoch gelegt; dies Motiv ist aus anderen Werken als Ausdruck der Tiefenanlage bereits bekannt[1], erhält aber hier durch Korrespondenz mit der Partie des rechten Knies und des Oberschenkels eine besondere Bedeutung. Beide Partien verlaufen in einer auffälligen Schrägung aber in umgekehrter Richtung: dem zurückliegenden Ellenbogen entspricht der Höhenlage nach das rechte vorgestreckte Knie, und der abwärts gehenden Profillinie des rechten Oberschenkels die aufwärtssteigende des linken Unterarmes; die beiden Teile wirken somit gegeneinander wie die Schalen einer Wage. Die senkrechte Zurückführung der Gliedmaßen zum Rumpf ist also in eine schräge übergegangen; das rechtwinklig offene Verhältnis der Schoßpartien untereinander aber ist geblieben. Der Ausschnitt, der durch die Begrenzung von rechtem Bein und Leib, von rechtem Oberschenkel und linkem Unterarm gebildet wird, entspricht nicht mehr einem Quadrat (vgl. Tafel 29), sondern gewissermaßen einem Rhomboid. Diese Partie der körperlichen Bildmasse ist somit im Sinne der Rundung gedreht und aus der axialen Symmetrie verschoben, wobei die Parallelität der Seiten als Gleichmaß wirkt, aber durch die Höhenverschiebung nicht mehr als Ebene zum Ausdruck kommt, sondern eine ausbalancierte Massenbewegung darstellt. Die Untersuchung an diesem einen Detail mag zur Klarlegung des neuen Stilprinzips dienen, das nicht mehr die Geometrisierung und Versachlichung der Bildform erstrebt, wohl aber die Balance der natürlichen und rundplastischen Bewegtheit auf geometrische Grundformen zurückführt. Die frontale Symmetrie ist in rundkörperliche Gleichgewichtslage übergegangen. Der Oberkörper und die beiden Schultern liegen im Gegensatz zu der Schoßpartie wieder horizontal zum Bildrand; die Mittellinie wird durch die herabhängende Kette flüchtig fixiert. Die Frontalität dieser Partie aber bedeutet nur eine Station, gewissermaßen ein kurzes Ausruhen im Gesamtverlauf der plastischen Gliederung; die Hauptfalte am Sockel ist bereits wieder seitlich verschoben und der Kopf neigt sich in leichter Drehung zur Seite. Die Brust ist stark vorgewölbt und der Leib ausgerundet, so daß die Frontalität des Oberkörpers nicht zu neutraler Flächigkeit erstarrt. Die Auflösung der geometrischen Bildordnung befreit die Körperlage aus dem Zwang stufenförmiger Schichtung; aber hier gerade setzt das künstlerische Unvermögen ein, daß an Stelle des architektonischen Gleichmaßes noch keine vollwertige rhythmische Balance zu setzen vermag. Die Komposition knüpft an das Motiv der vorgestreckten Beinpartie an, das wir bereits bei der Kwannon Tafel 178 vorfanden, und das in den alten Werken, wie Figur Tafel 31 zeigt, schon angewandt wurde: die Figur ist weit nach vorn gerückt, das

[1] Vergleiche Figuren Tafel 111, 117, 125.

linke Knie überragt den Thron, der Fuß ist noch weiter gegen den Bildrand vorgerückt, so daß die untere Beinpartie schräg zur Vorderansicht verläuft; das herabhängende Bein liegt massig und vollkommen isoliert vor der Sockelfläche. Das gibt der Seitenansicht (Tafel 182) wohl eine stark entwickelte, rundplastische Tiefe, denn man sieht gegen den Sockelrand und gegen das Knie wie gegen die Kante einer dreieckigen Masse, aber die Massenverteilung verliert das Gleichgewicht. Die Figur hängt nach vorne ohne Stütze über, denn der Sockel ist durch die Körpermasse zu weit überbaut, der Hauptakzent der Masse ist an den vorderen Bildrand gerückt, ohne den Sockel entsprechend zu verstärken oder die Haltung der Figur auf eine organische Krafteinheit zurückzuführen; die Beziehungen von Ober- und Unterkörper sind zu wenig vereinheitlicht und ausgeglichen; die Rückenpartie gibt der Vorderansicht zu wenig Halt und wirkt daher matt und energielos (Tafel 182). So hinterläßt die Seitenansicht durch das mangelnde Gefühl für Gewichts- und Massenverhältnisse einen unangenehmen Eindruck; dagegen wirkt die Seitenansicht von links aus (Tafel 181) geschlossener, aber nur auf Grund der Anlehnung an die altertümlichen, rechtwinkligen Formverhältnisse. Auch in der Vorderansicht (Tafel 180) wirken die beiden Beinpartien ohne Gleichgewichtslage; wohl ist versucht, durch Ausbuchtung der Eckfalten am Überwurf dem wagerecht liegenden Bein mehr Halt zu geben und das herabhängende durch plastische Korrespondenz mit der Grundmasse zu binden, aber die Ausführung wirkt nur wie ein Kompromiß; eine entsprechende Massierung hätte zu sehr die Rundlage des Sockels unterbrochen. Eine Unstimmigkeit der Komposition ist also trotz der stilistischen Vorzüge nicht zu leugnen. Wie die Tiefenentwicklung, so hat auch der Umriß an Freiheit gewonnen; die Profilführung ist nicht mehr an frontale Flächigkeit gebunden, sondern folgt ungehindert der körperlichen Tiefenlage und der Bewegung der Glieder; sie wirkt daher nicht mehr als linearer Abschluß, sondern als Auswirkung der dreidimensional gegliederten Masse. So liegen an der linken Seite das herabhängende Bein, die Sockelfläche, der Fuß und der Unterarm in schräger Perspektive zum Beschauer; an der rechten Seite ragt das Knie als Rundmasse heraus, der erhobene Unterarm biegt nach innen ein und die rückwärts liegende Schleife an der Sockelseite bleibt sichtbar. In der oberen Partie erhält der Umriß eine mehr ornamentale Silhouettenwirkung; die Krone und die herabhängenden ausgezackten Haarflechten erinnern dabei an die Werke der Torischule, nur daß die Linienführung hier bewegter und zierlicher ist. Die Gewandbehandlung zeigt, wie die vorausgegangenen Werke, eine Anlehnung an die alte lineare Auffassung; aber auch hier läßt sich in Einzelheiten die moderne Umbildung erkennen: so an der rechten Seite in dem flüssigen Schwung der Linien, die von den Säumen des Überwurfes am Sockel gebildet werden; an den Oberschenkeln sind die Falten als weiche Stoffüberlagerung und in Verschiebung gegeben. Die technische Leistung und die Detaildurchbildung ist keine besonders liebevolle: Die Oberfläche ist etwas trocken und hart[1], die Körperteile, wie Hände und Füße sind recht ungestaltig, und die nackten Teile, besonders die Arme, ohne plastischen Schmelz der Modellierung; das Schmuckwerk liegt dick und etwas übertrieben auf; die Rosetten am Gewand sind ohne stoffliche und formale Begründung aufgesetzt. Diese Einzelheiten in der Behandlung der Nackteile und des Schmuckwerks weisen auf Übereinstimmung mit den Figuren 178 und 179 hin. Die unscharfe plastische Behandlung und die flüchtige Durchbildung der einzelnen Teile gehen auf die Tendenz malerisch vereinfachter Formgebung zurück, die dieser Richtung im Gegensatz zu der plastisch greifbaren Klarheit der Tangwerke eigen ist[2]. Wir werden gut tun, das Werk etwas

[1] Vergleiche dagegen Werke wie Tafel 111, 120, 167.

[2] Darin nimmt diese Richtung die alten malerischen Probleme auf, die in der Steigerung der Oberflächentönung zum Ausdruck kamen; Tafel 56, 60, 87 ff.

tiefer ins 8. Jahrhundert hinein zu datieren, denn die neuen Formmotive treten, wie wir gesehen haben, bereits in einer erweiterten Fassung und in einer Ausdrucksgebung zu Tage, die in den Werken der folgenden Perioden immer mehr in den Vordergrund tritt.

Tafel 183. Die kleine Statuette Tafel 183, die aus Koryama stammt, weist Ähnlichkeiten mit der Nyoirin des Okadera auf, die allerdings weniger auf direkte Übertragung motivischer Einzelheiten beruhen, als auf demselben Grundton der Formstimmung und der gleichen plastischen Auffassung. Es ist dieselbe leichte und zierliche Unbekümmertheit des Ausdrucks und derselbe flüchtige Charme des Gestus. Ähnlichkeiten mit den voraufgegangenen Werken bestehen in Einzelheiten: so die nach außen gewendete und seitlich gedrehte rechte Hand, das verdickte Armband, der kurze Mund mit der gewellten Oberlippe und der Schwellung zur Nase hin, und die dunklen, schattigen Augenschlitze. Jedoch steht die Statuette dem freikörperlich-naturalistischen Typus der reinen Hakuhofiguren näher. Alte und neue Formen stehen deutlich gegeneinander. Der Körper ist tiefenmäßig empfunden, seine Haltung frei und offen und weitgehender als bei den voraufgegangenen Werken, auf natürlichen Ausdruck gestellt. So sind die nackten Teile des Oberkörpers in malerisch-plastischer Rundung vereinfacht, die Brust ist ausgewölbt, die inneren Silhouetten des Leibes sind geschmeidig und ganz als Rundprofile aufgefaßt. Der in sich verschlungene Gürtel folgt der Neigung des Leibes; die Beine sind als feste halbrunde Stützen gebildet und die Senkung zwischen ihnen ist bis zum Schurz durchgeführt; nur oberhalb der Füße legt das Gewand sich faltig zusammen, die Füße stehen frei. Demgegenüber steht der axiale Aufbau des Rumpfes, die Schematisierung des Gewandes und die seitliche Symmetrie der Gewandenden. Aber auch hier sind die alten Stilmomente modern umgedeutet; sie versteifen nicht die Bildform. Die Gleichmäßigkeit des Rumpfes wird durch die plastische Beweglichkeit der Seiten aufgehoben, der Umriß wirkt trotz der flachen Auswärtsdrehung der Gewandenden nicht als linearer Flächenabschluß, sondern wie bei Figur 180 als Ausklang der dreidimensionalen Rumpfmasse; die Gehängeteile sind als freiplastische, tiefenmäßige Gebilde gestaltet, die nur durch die Absonderung vom Rumpf einen gewissen silhouettenmäßigen Charakter erhalten, aber ohne linear-rhythmische Bindung zum Körper hin. Die Bewegung der Arme steht frei im Raum; der linke Arm hängt weit vom Körper ab (vgl. Tafel 158); das Gehänge gleitet über den Oberarm nach innen, wird vom Handgelenk aber wieder aufgehoben und nach außen gelegt und überquert wie bei Figur Tafel 99, 110, 122 nicht den Körper. Die Hand mit der Flasche greift vor das Gehänge und seitlich nach außen; erst in der unteren Fältelung tritt eine lineare Wirkung ein, die aber durch die plastische Akzentuierung von Schulter und Hand und durch die entsprechende Tiefenverschiedenheit nicht flächig, sondern als seitliche Massenbewegung wirkt. Es gilt für diese Figur dasselbe wie für die Okaderakwannon (Tafel 180). Die formalen Verhältnisse verdichten sich nicht mehr zu rein linearen Beziehungen oder zu einer einfachen Korrespondenz durch Gleichförmigkeit. Alle geometrischen Grundformen werden durch natürliche Tiefenlage in rundplastische erweitert. Die Auffassung der plastischen Werte ist skizzenhaft und dringt auf malerische Nuancierung und dekorative Reize. Wie bei den Figuren Tafel 167, 170, 171 spielt auch hier das gegenständliche Motiv keine besondere stilistische Rolle mehr. Die Behandlung der Hände und Arme ist undifferenziert, nicht die Klarheit der plastischen Form, sondern der impressionistische Eindruck ihrer momentanen Haltung ist angestrebt.

Diese Werke entspringen einem beweglicheren künstlerischen Temperament, dem die Geduld für architektonische Versachlichung und plastische Präzison abgeht, das aber impulsiver schafft und freier gestaltet. Dieser Stil geht den flüchtigen Reizen momentaner Lebendigkeit nach und verdichtet sie zu einer malerisch-dekorativen Bildform, ohne

sie aus ihren natürlichem Zusammenhange loszulösen. Wir spüren immer deutlicher, daß der Stil sich den strengen Bedingungen der Monumental- oder Bronzetechnik zu entziehen sucht und einem weicheren Material zustrebt, das der Beweglichkeit der formenden Hände und der Wirklichkeitslust der Phantasie mehr entgegenkommt und schneller zur Umsetzung in eine abgeschlossene Bildform führt. Die beiden folgenden Figuren, die beide sich in Nara befinden, werden in der Gegensätzlichkeit ihrer körperlichen Durchbildung und in der Gleichheit ihrer malerischen Behandlung noch einmal den ganzen formalen Umfang des zu Ende gehenden Hakuhostiles zeigen.

Tafel 184 bis 186. Die Figur 184 schließt sich so eng an den alten frontalen Typus an, daß man sie ohne genauere Kenntnis der archaisierenden Tendenzen dieser Zeit dem Suikostil zurechnen könnte. Aber die malerisch-plastische Eleganz, die dekorative Wertung des Schmuckwerkes, die motivischen Einzelheiten, die auf eine plastische Tiefenauffassung zurückgehen, und der ästhetische Schmelz des Bildausdruckes bringen sofort die Werke, die wir in dieser Gruppe zusammengestellt haben, in Erinnerung. So ist das Gehänge, das von den Schultern direkt abfällt und über die Oberarme nach innen gleitet, von den Hüften abwärts aus röhrenartigen, tiefen Faltenstegen, die in der Endfalte sich auflösen, zusammengesetzt. Diese Aufwellung des flachen Stoffes (vgl. als Gegensatz z. B. Tafel 55) ist eine ganz vereinfachte Rückbildung des Faltengefüges, wie es bei den Nebenfiguren der Jakushitrinität vorkam (Tafel 148). Die Vorderansicht (Tafel 184) ist frontal angelegt; Arme und Gehänge liegen eng am Körper; die Haltung des rechten Armes verläuft im rechten Winkel, die Beine sind dicht verhüllt und die Rückansicht ist abgetrennt; und doch ist der Eindruck ein unarchitektonischer und unflächiger, ähnlich wie bei der Figur 171. Ein geheimnisvoller Atem scheint in der Gestalt zu schlummern, und ein weiches Spiel von Licht und Schattentönen hebt die symmetrische Strenge auf. Maßgebend für die ganze Anlage ist die malerische Reliefwirkung; alle stark körperlichen Akzente werden zu einem nuancierten Lichtspiel vereinfacht; statt plastischer Durchbildung und statt körperlicher Anschaulichkeit wirkt hier die malerische Lebendigkeit. Die drei Unterbrechungen der Masse am Hals, am Leib und an den Knieen, die als Durchblicke zur Geltung kommen, wirken wie reine und klare Lokaltöne; eine Absonderung der Seitenpartien würde einen zu starken Lichtkontrast ergeben und als freiplastische Rahmung wirken, während so die Seitenteile unmittelbar in das Bild einbezogen sind und die Durchblicke wie helle Farben in einer Malerei wirken; sie geben dem Relief eine reiche Lichtentwicklung nach der Tiefe zu[1]. Der Körpergrund ist in leichter Schwellung gegeben und seine Innensilhouetten sind als zarte Rundprofile gebildet. Die Überleitungen von der Brust in den Hals und in die Schultern und Arme verlaufen in weichen Übergängen der Masse; die Brüste sind, wie noch in keinem der früheren Werke, plastisch betont. Diese natürlichen Einzelheiten bilden zugleich die Mittel für die reliefmäßige Steigerung. Das Gewand ist in eine weich bewegte Oberfläche umgedeutet, die Falten sind nicht als Linien dargestellt, sondern als unregelmäßige Senkungen, die zarte Lichtreflexe ergeben, wobei die Körpergrundform unterdrückt wird, und zwar aus demselben Grunde, aus dem die Seitenpartien nicht vom Rumpf getrennt wurden. Nach der Mitte zu nehmen die Gewandteile an plastischer Stärke zu; zwischen den Beinen liegen breite, zusammenhängende Faltenteile; vor dem Leib aber ist alle stoffliche Bildung aufgelöst, die Stoffmasse ist unregelmäßig eingedrückt und ergibt ein Spiel farbig wirkender Teile (vgl. Tafel 58). Es ist dieselbe bewegliche Orientierung um eine Mittelachse, ohne daß diese sich festlegen ließe, wie wir sie bei Figur 180 feststellen konnten. Über die Körper- und Gewandoberfläche schlingt sich das reiche Schmuckwerk, das, im Gegensatz zum Gewand, in seinem linearen Zusammenhang klar gelegt wird. Zwei Ketten, die durch Kreise miteinander

[1] Vorgebildet in Figur Tafel 60.

verbunden sind, liegen tief um den Hals; von der Mitte gehen zwei Bänder seitlich ab, die die Brustflügel einrahmen, und zwei Bänder nach unten, das mittlere Gewandmotiv in einem Spitzoval umschließend; sie werden zu einer langen Schleife zusammengeknüpft und fallen entsprechend den senkrechten Gewandfalten steil ab, enden aber in ungleicher Höhe. Dies Schmuckwerk ist ganz ornamental gebunden und in verdickten, freien Stegen aufgelegt. Die zeichnerische Behandlung wirkt rein dekorativ, nicht architektonisch, denn die Linien haben keinen direkten Zusammenhang mit der Masse, verlaufen unabhängig und außerhalb vom Körper, benutzen ihn nur als Hintergrund für dekorative Zwecke. So wird die Oberfläche, vom Körpergrund der nackten Partien aus, über die Gewandteile bis zum Schmuckwerk gleichmäßig reliefiert, wobei die plastischen Hauptakzente nach der Mitte zu gesammelt werden und in freier Variation der lotrechten Anordnung verlaufen. An der oberen Brustpartie aber wirken sie in die Breite, wobei die horizontale Lage in Kurven und Bögen umgedeutet wird. Dieser Breitanlage der linearen Reliefwerte an der Brust entspricht an den Beinen das senkrechte Gehänge, das sich schräg gegen die Beine legt und weit nach vorn gezogen ist; so bildet sich hier zu beiden Seiten des Unterkörpers je ein tiefer Schatten, der eine wirkungsvolle Folie für die zarte Schwellung der Beine abgibt, und der die plastische Bedeutung der in der Mitte erhöht liegenden Falten und Bänder staffelt und zugleich ausgleicht. Dasselbe gilt von den Armen, die plastisch zwischen den Schultern und den unteren Partien des Gehänges vermitteln; so entspricht dem unteren Schatten an den Seiten der Beine das helle Licht der Durchblicke am Leib. Durch die Vorwärtsbewegung beider Arme, die besonders bei der linken Hand, die vor das Gehänge greift und sich schräg vor die Hüfte legt, deutlich wird, erhalten die Seitenpartien im Verhältnis zum Rumpf eine kräftige Tiefenplastik; in diesem Sinne wirken sie wieder als plastische Rahmung des inneren Reliefs und geben der Bildform eine malerische Tiefenbelebung, die ganz im Gegensatz steht zu der blockmäßigen Flächigkeit oder der kernhaften Einfachheit bei den entsprechenden Suikowerken. Der Vergleich der linken Seitenpartie dieser Figur (Tafel 184) mit der der Figur 183 zeigt, wie nahe diese Figuren zusammengehören, nur daß in unserem Falle die plastische Entwicklung auf Reliefwirkung hin abgetönt und gebunden ist. Die Seitenansicht (Tafel 185) ergibt das Bild einer sehr sensitiv ausgeglichenen Balance, voll raffinierter Einfachheit und rhythmischer Feinheit; sie zeigt aber auch in dem Verlauf des Rückenprofiles, daß die Aussonderung der Rückansicht nicht mehr in der alten linearen Schärfe gegeben ist: im Nacken bleibt das Gehänge sichtbar, der Oberarm ist voll und rund und einzelne Gewandteile stoßen in der unteren Partie über die Silhouette hinaus vor. Das Gesicht zeigt dieselbe Einstellung auf malerische Tönung wie die Oberflächenplastik des Rumpfes; diese Weichheit wird noch durch den jetzigen Erhaltungszustand erhöht, so daß alle plastischen Akzente verwischt sind. Erwähnt sei noch, daß die Ohren von den Bändern der Krone durchschnitten werden und dadurch ihren organischen Formzusammenhang verlieren. Die Beziehungen zu den Figuren 171 und 183, über deren Datierung in die jüngere Zeit wohl keine Zweifel möglich sind, bestätigen unsere Annahme, daß das Werk erst dieser späteren Zeit zuzuschreiben sei; in der Figur Tafel 171 haben wir eine ähnliche Tendenz reliefmäßig gleichförmiger Behandlung vor uns. Wir haben es nach alledem in dieser Figur mit einem Werk zu tun, das sich eng an die alten Formmotive anschließt, sie aber nur als willkommene Grundlage für die malerische und dekorative Reliefwirkung verwertet.

Tafel 187 und 188. Im Gegensatz zu dem reliefmäßigen Charakter der malerischen Ausgestaltung bei den Figuren Tafel 184 und 171, ist bei der Kwannon Tafel 187, die jetzt im Privatbesitz in Nara sich befindet, der malerische Charakter auf rundkörperlicher Grundlage entwickelt. Formerinnerungen an die alten Suikowerke stellen auch hier sich sofort ein. Entgegen den Werken der naturalistischen Richtung dieser Zeit,

bei denen die Beine in freier Körperlichkeit durchgebildet und die Füße von Gewand und Sockel gelöst waren[1], ist hier die Beinpartie wieder zu einer ungegliederten Masse verdichtet und die Füße sind eng an den Sockel angeschlossen. Es ist, als ob der Kreis der Entwicklung sich geschlossen habe, wir gewissermaßen wieder am alten Platz angelangt wären. Aber schon ein flüchtiger Vergleich lehrt, daß diese Übereinstimmung nur auf die äußerliche Motivgebung sich bezieht; es handelt sich hier weniger um direkte Anklänge als um eine selbständige Neubildung, nämlich darum, die Masse allseitig zu binden, malerisch zusammenzufassen, körperlich zu vereinheitlichen und die Oberfläche in fortlaufender Folge zu entwickeln. Was also früher auf Abstraktionen der Bildform und auf architektonisch-sachliche Gründe zurückging, liegt hier in der determinierenden Auffassung malerischer Rundplastik begründet. Die stilistische Voraussetzung wird nicht durch Block oder Kernmasse gebildet, sondern von der freien Körperlichkeit, deren formale Darstellung der reife Hakuhostil geschaffen hatte, und die nun hier wieder eine bildmäßige Vereinfachung erfährt. Aus der Synthese des Blockes und des freien Körpers wird so ein neuer malerischer Formtypus geschaffen, der sich etwa in der Mitte zwischen den beiden genannten Polen bewegt. Wir erkennen daraus, daß ohne die Kenntnis sowohl der Suiko- als der Hakuhoformen dieser späte Stil nicht verständlich werden kann; in noch höherem Maße gilt das von den folgenden Perioden der Wado- und der frühen Tempyozeit, wo diese Formauffassung eine allgemeine Gültigkeit erhält[2]. Die Oberfläche ist ähnlich wie bei Figur 184 behandelt, nämlich in weichen, reliefmäßigen Übergängen, wodurch alle Überlagerungen und lineare Trennungen zu einer plastisch bewegten Grundmasse vereinheitlicht werden. Nirgends sondern sich mehr Flächen und begrenzte Ebenen aus, oder schichten sich die Teile stufenmäßig hintereinander; alle Höhenunterschiede, die durch die stofflichen Zutaten und die körperlichen Grundformen gegeben sind, verlaufen in unregelmäßig weicher Reliefierung von den eingeritzten Linien über die gewellten Gewandfalten bis zu dem aufgelegten Kettenwerk; an Stelle der Tiefenordnung hintereinander ist eine solche übereinander getreten. Durch die plastisch-einheitliche Zusammenfassung der Oberfläche geht die Scheidung von nackten und bekleideten Teilen, die in den früheren Werken (Tafel 74, 75) eine so große Rolle spielte, wieder verloren. Den reichsten plastischen Ausdruck der gesamten Oberfläche trägt das Gesicht, das durch die tiefe Durchmodellierung die stärksten Akzente von Licht- und Schattentönen erhält. Der Unterschied zur voraufgegangenen Figur beruht darauf, daß die Bildform nicht flächig abgeschnitten wird, sondern daß die Gestalt in freier Rundung gegeben ist. Dementsprechend ist der Gestus der Arme von einer ungemein freien und gelösten Sicherheit. Die Bildmasse scheint von allen sachlich-architektonischen Hemmungen der Masse befreit zu sein. Die Arme wirken nicht mehr als Rahmung, sondern als eine gleichseitige, plastische Entfaltung des schmalen Rumpfkernes. Allerdings wird dieser Eindruck heute noch dadurch besonders verstärkt, daß die freien Gehängeteile abgebrochen sind und daher der Körperkern völlig frei dasteht. Die natürliche Unbehindertheit der Arme wird durch die scharfe Winkelung wieder bildmäßig gebunden; aber diese rechtwinklige Haltung der Arme wirkt nicht mehr als Unterordnung unter eine architektonisch angelegte Bildform, wie bei den alten Werken, sondern als eine rhythmische Umbildung der natürlichen Bewegung in eine ideale Gebärde. Im Gegensatz zu allen bisher behandelten Figuren sind hier beide Arme gleichmäßig erhoben. Die Unterarme liegen in wagerechter Tiefe, die rechte Hand ist aufgerichtet, die Handfläche liegt parallel zum vorderen Bildrand und die Fingerspitzen sind nach vorn gekrümmt; die linke, die wahrscheinlich eine Flasche hielt, ist seitlich gestellt und nach innen gedreht.

[1] Vergleiche Tafel 44, 132, 133, 148, 183 und die spätere Fassung Tafel 207.
[2] Vergleiche Kapitel 8; die Figuren Tafel 214, Abb. 23, 24.

Dabei liegen die Unterarme in verschiedener Höhe, denn der rechte Oberarm ist etwas zurückgenommen. So ist die frühere Trennung in einen herabhängenden und einen aufwärts erhobenen Arm durch gegenseitige Annäherung ausgeglichen; statt starker Kontrastierung eine abgewogene Gemeinsamkeit der Bewegung, die durch die leichte Unterscheidung von Höhen- und Tiefenlage plastisch akzentuiert ist; statt Symmetrie oder Korrespondenz eine schwebende Gleichgewichtslage. Wie die Arme, so strebt auch der Kopf nach vorn; der Rumpf und die Oberarme bilden durch ihre senkrechte Lage das Gleichgewicht, verankern gewissermaßen diese Vorwärtsrichtung aus der Tiefe her; hier ist das, was in der Okaderakwannon (Tafel 180) angestrebt war, in meisterlicher Behutsamkeit durchgeführt. In dem einheitlichen Gestus der beiden Arme und des Kopfes, die einen gemeinsam abgestimmten, plastischen Dreiklang ergeben, gipfelt der Ausdruck der Figur; er gibt dem aufrecht-ruhigen Körper eine geschmeidige Lebendigkeit. Wie ein schmiegsamer Schaft wächst der Körper auf und entfaltet sich in der oberen Partie der Arme und des Kopfes wie zur Krone eines Baumes. Das bedeutet eine ganz neue Formauffassung, die in der freien Allseitigkeit rundkörperlicher Tiefe wurzelt. Die Oberfläche überspannt in malerischem Wechsel einheitlich die ganze Figur; der Hauptakzent liegt auch hier wieder im Gesicht; die Durchbildung der Gesichtsteile ist ganz auf die Beweglichkeit des Lichtes hin angelegt; alle plastischen Momente sind in malerische umgedeutet; die Trennung der Gesichtsteile zum Gesichtsgrund ist durch eine beweglich-einheitliche Modellierung aufgehoben. Man fühlt die freudige Erregtheit der formenden Hände, die sich um die Masse des Materials legen und aus ihr die natürliche Form herauslocken, gewissermaßen den inneren Ausdruck erlauschen; wie aus der weichen Masse geboren, so wirken die Gesichtsteile. Die Augenlider enden in unregelmäßiger Linie, so daß der Augenschlitz einen zitternd-bewegten Schatten sammelt, der wie von Wimpern umschlossen wird; gleichzeitig sind die Hautenden etwas vorgebogen, so daß sich unter dem dunklen Augenschatten ein feiner, hellbelichteter Strich abhebt. Die Oberlippe ist dreimal geteilt; diese plastische Differenzierung wirkt ebenfalls als Licht- und Schattenbildung. Die Aufnahme in Schrägansicht zeigt, daß die Figur nicht mehr in der Frontalansicht der Bildform gebannt ist und ihre Profilierung keine lineare Formel mehr bedeutet, sondern daß sie zu einer wechselnden, räumlich freien Komposition geworden ist[1]. Die Gestalt ist ganz auf bildmäßig-rundplastische Klarheit gestellt; besondere äußere Formmittel sind zur Klarlegung nicht mehr nötig; der vollplastische Sachverhalt ist bereits eine selbstverständliche Voraussetzung und wird frei verwertet, aber durch Vereinfachung in malerische Einheit übersetzt. Dieser dreidimensionalen Körperlichkeit nach schließt sie sich der Horyujikwannon (Tafel 172) an; was aber dort noch wesentlich linear-dekorativ gegeben war, ist hier zu einer allseitig-malerischen Modellierung ausgestaltet. Motivisch konnten wir in den Werken dieser Gruppe ja bereits diese Formauffassung mehrfach feststellen, aber es handelte sich dabei mehr um Einzelheiten und Einzelprobleme, die zwar auf die rundkörperlichen Tatsachen als auf grundsätzliche Gegebenheiten zurückgingen, jedoch von den dekorativ-linearen oder archaisierenden Tendenzen überwuchert oder an reliefmäßige Verhältnisse gebunden wurden. In dieser Figur spricht sich nunmehr zum ersten Male eine neue Stilgesinnung prinzipiell aus, die zwar keine neuen Motive schafft, doch aus dem wechselvollen Formbestand dieser Zeit die wesentlichen stilistischen Neuigkeiten sammelt und zu einem neuen, zusammenhängenden Stilbegriff zusammenschweißt. So sind die Probleme der Allseitigkeit der Bildform, der natürlichen Gleichgewichtsverteilung des Körpers und seiner malerischen Zusammen-

[1] Schon die Art der photographischen Aufnahmen hat Bezug genommen auf diese Probleme und ihre Ausgestaltung; es wurden Schrägansichten nur von solchen Figuren genommen, deren stilistische Grundlagen dazu berechtigten. Vergleiche Tafel 60, 100, 123, 124, 165a, 173.

fassung in eine durchlaufende Oberfläche klar erfaßt worden und in das künstlerische Bewußtsein übergegangen. Damit geht diese Figur über den Rahmen des archaisierenden Stiles heraus; wir müssen dahingestellt sein lassen, ob sie — wie auch die Okaderakwannon — nicht bereits dem späteren Wadostil zuzurechnen ist; eine genaue Aussonderung aller dieser Figuren ist naturgemäß sehr schwierig und nicht ohne schematische Härten möglich. Tatsache ist, daß die Figur mit den Werken und Problemen dieser Gruppe eng verwachsen ist, ohne diese Voraussetzungen stilistisch gar nicht denkbar ist, und daß — wie die späteren Werke zeigen werden — in ihr die neue Formauffassung noch in einer unverkennbaren Zurückhaltung auftritt. So mag es gerechtfertigt sein, daß wir sie an das Ende dieser archaisierenden Periode gesetzt haben, um zugleich anzudeuten, daß sie auch den Anfang einer neuen Stilphase bedeutet, in der die malerisch-rundplastische Konzeption der Bildform im Vordergrund des stilistischen Interesses steht und sich nunmehr auch in der Wahl einer neuen Technik und eines neuen Materials dokumentiert.

Von allen bisher behandelten Gruppen ergab diese letzte das wechselvollste Bild künstlerischer Erscheinungen und Probleme; die verschiedensten Strömungen greifen während dieser Periode, die sich zeitlich nicht näher abgrenzen läßt, ineinander über. Ein Suchen nach neuen Ausdrucksformen und das Bestreben, alle Probleme des neu gewonnenen Formschatzes miteinander zu vereinigen und zur Anwendung zu bringen, beherrscht diese Zeit. Das geht naturgemäß im Anfang auf Kosten der Einheitlichkeit und Endgültigkeit der Bildformen, wofür aber die größere Reichhaltigkeit des Formschatzes entschädigen muß. Was sich an Einzelheiten der ästhetischen Anschaulichkeit, der malerischen Beweglichkeit und der plastisch-organischen Klarheit in diesen Werken allmählich ausreift, wird dann in der Folgezeit zu einer neuen Stileinheit zusammengefaßt. So hatten wir in einem Falle die Leichtigkeit des Gestus oder die Elastizität der Körperformen, im anderen Falle den großzügig umfassenden Charakter der Gewandung oder die freiere Beweglichkeit der Tiefengliederung gefunden; dann trat die dreidimensionale Rundbeziehung der einzelnen Seiten und die gemeinsame Profilführung von Rücken- und Vorderansicht in Erscheinung; ein anderes Mal überraschte die malerische Vereinfachung der plastischen Grundmasse und die lichtmäßige Bewegtheit der Oberflächen oder die ungemein reiche Entfaltung dekorativer Wirkungen; die Umbildung aller sachlichen Beziehungen in bildmäßig-natürliche Verhältnisse, die Abwandlung der Symmetrie in Gleichgewichtslage und die organische Begründung bildlicher Funktionen. Alle diese mannigfaltigen Einzelmotive und Einzelprobleme geben der neuen Formauffassung eine äußerst anschauliche Reichhaltigkeit. Aber nirgends wird jener Grad plastischer Greifbarkeit wie in den Werken der Tanggruppe erreicht; wir müssen dabei allerdings berücksichtigen, daß in der Kleinplastik alle Möglichkeiten dynamischer Steigerung der Raumformen wegfallen, wodurch die Bildform von vornherein auf ein geringeres Maß von Vitalität und Spannung beschränkt ist. Am stärksten tritt der Unterschied zu den Werken der Tangrichtung innerhalb der archaisierenden Richtung in denjenigen Werken in Erscheinung, die an die einheimische Suiko- und Taikwatradition anknüpfen; zu dieser Richtung würden etwa die Figuren Tafel 160, 163, 165, 167, 171, 172, 177, 178, 184 zu rechnen sein, wobei aber die Stärke der archaisierenden Tendenz verschieden auftritt. In diesen Figuren tritt die freiräumliche Bewegtheit, die organische Körperlichkeit und die stoffliche Realität wieder in den Hintergrund gegenüber der axialen Anordnung, der linearen Gleichförmigkeit, der Versteifung des Gestus und der Verhärtung der Profile. Gleichzeitig werden die alten malerischen Probleme, die in der Tangrichtung in freiplastische übergegangen waren, mit großer Entschiedenheit von neuem aufgenommen und in den Vordergrund gerückt. So stark im Einzelnen aber auch die Altertümlichkeit der Formgebung den Ausdruck bestimmt, so bildet doch jene erweiterte Formauffassung die

Grundlage der Bildgestaltung. Irgendwie kommt das neue Formgefühl doch immer zum Durchbruch; so bei Figur 160 in der freieren Räumlichkeit des Körpers und seiner innerlichen Elastizität, bei 163 und 165 in der dinglichen Differenzierung und dem starken Ausbau der Seiten, bei 167 in der rundplastischen Anordnung des Gewandes und der gemeinsamen Profilierung der Breitansichten, bei 172 in den Rundbeziehungen und der ausbalancierten Lastverteilung, bei 184 in der sensitiven Beweglichkeit der plastischen Nuancierung. Die Figuren sind nicht mehr von außen aus einem neutralen Block gewonnen, sondern von innen her körperlich aufgebaut. An Stelle einer undurchdringlichen Bildmasse steht ein elastischer Körper, dessen Schwerpunkt in seinem Volumen liegt. Die stark-plastischen Kontraste, die in der Tangrichtung vorherrschten, werden zu malerisch bewegten Nuancen abgeschwächt; die stofflich-plastische Realität zu einer dekorativen Bildlichkeit abgewandelt. Es herrscht der Eindruck einer gewissen müden Stimmung; eine etwas weichliche Friedfertigkeit liegt in der ganzen Ausdruckshaltung dieser Figuren; starke und kräftige Töne werden vermieden; die geschmacklichen und malerischen Qualitäten erhalten eine teilweise virtuose Verfeinerung. Es liegt nun im Begriff des archaisierenden Stiles, daß alle Formprinzipien zu Bildmotiven werden, ihre zwingende Notwendigkeit verlieren und der persönlichen Wahl freistehen. Das gibt einem solchen Stil, da er in der Lage ist, den formalen Anforderungen verschiedener Gesinnungen gerecht zu werden, eine besondere entwicklungsgeschichtliche Bedeutung; er bildet gewissermaßen den Nährboden für einen neuen, zusammenfassenden Stil; seine Treibhausluft läßt die Probleme äußerst rasch reifen; er hat sich der Gesetzmäßigkeit innerer Notwendigkeiten entzogen. Der gesamte ältere Formschatz bedeutet für ihn nur mehr eine Fülle zu Gebote stehender Formmittel. So läßt sich beobachten, daß die neue Körperauffassung außerordentlich rasch zu einer Selbstverständlichkeit wird und in verschiedene Motive zerlegt wird. Die Beherrschung gewinnt so rasch an Reife, daß es sich schließlich gar nicht mehr um die Gewinnung und Ergründung körperhaften Ausdrucks handelt, sondern der Körper selbst bereits motivisch frei verwertet wird. So gelangen wir zu jener impressionistisch ausgedeuteten Figur Tafel 171. Man erkennt bei diesem Prozeßverlauf aber auch das, daß die rein organisch-naturalistischen Tendenzen (Tafel 170) nur eine beschränkte Rolle spielen und von der idealisierenden Gesinnung wieder rasch zurückgedrängt, gewissermaßen lokalisiert werden.

Viel weniger altertümlich wirkt die Formgebung bei den Werken der zweiten Reihe, die von der Gruppe der Tangwerke abhängig zu sein scheint. Hier bleibt die organische Körperhaftigkeit und die Aktivität des Gestus immer vorherrschend, auch dort, wo eine kleinplastische Übersetzung oder eine Rückbildung vorliegt. Die Figuren Tafel 158 und Abbildung 20 und 21 zeigen in ähnlicher Weise wie die Jakushigestalten (Tafel 141 und 144) eine Erweiterung des Gestus in eine Bewegungshandlung; in der Figur 183 kommt zu der Lebendigkeit der Haltung noch die organische Begründung und die körperhafte Durchbildung hinzu; Figur 157 schließt sich in der dreidimensionalen Offenheit und in der innerlichen Elastizität der Körpermasse der Shakagestalt Tafel 153 an. Die Rückbildung, besonders bei den Figuren 158 und 183, wirkt als dekorative Verbildlichung. Wie die Figur 171 den impressionistischen Ausläufer der archaisierend-eklektischen Richtung bildete, so die Figur 170 den realistischen Ausläufer dieses naturalistischen Stiles. Mit den Figuren Tafel 180 und 187 setzt dann bereits eine neue Richtung ein; ihre Problemstellung beruht auf der bildmäßigen Vereinheitlichung aller sich entgegenstehenden Motive; so wird in Figur 187 der körperhaft-freie Gestus zugleich auch rhythmisch ausbalanciert, der Körper selbst malerisch vereinfacht, ohne seine rundkörperlich organische Existenz einzubüßen; in Figur 180 ist versucht, den Eindruck natürlicher Haltung mit bildmäßig dekorativen Wirkungen zu vereinbaren. Auffallend ist, daß die reifste Figur dieser Gruppe (Tafel 187) zu einer ähnlichen Formauffassung

gelangt, wie etwa die koreanischen Statuetten der Suikozeit; so birgt die Figur Tafel 56 ähnliche Reize vegetabiler Leichtigkeit und malerischer Vereinheitlichung der Körperform wie diese. Der grundlegende Unterschied aber liegt in dem Ausgangspunkt der formalen Gestaltung: bei den älteren Werken (Tafel 38) bildet der säulenförmige Kern die Grundform, dieser wird gemäß der Körpervorstellung gegliedert; hier aber steht am Anfang der organisch-vielfältige Körper, der in plastische Bildmäßigkeit übersetzt und dann malerisch vereinheitlicht wird, so daß der in Naturhaftigkeit zersprengte Körper wieder verbildlicht wird. So gelangt diese Richtung zu Formresultaten, die früher bereits unter anderen Voraussetzungen aktuell waren und scheinbar verlorengingen, nur daß der Formkreis, auf den die neue Auswertung der malerischen Formen nunmehr zurückgreift, ein ungleich größerer, oder vorsichtiger ausgedrückt, ein anderer geworden ist. Vielleicht läßt sich daran die Vermutung knüpfen, daß es sich hier um eine Reaktion des koreanischen Stilempfindens gegenüber der chinesischen Forminvasion handelt; die älteren koreanischen Gruppen zeigten jedenfalls eine ähnliche empfindungsgemäße Einstellung der Bildform gegenüber wie Figur Tafel 187. Im folgenden Kapitel werden wir aber sehen, daß diese Formauffassung nicht ohne Einfluß des Stiles der chinesischen Tonstatuetten geblieben ist.

Bei beiden Gruppen dieser zweiten Stilphase der Hakuhozeit wird der Formausdruck durch die gegenseitige Begrenzung idealisierender Verbildlichung und naturgemäßer Anschaulichkeit bestimmt. Dies Doppelspiel von Lebendigkeit beobachteter Erscheinungen und Sachlichkeit bildmäßig erdachter Zustände verleiht diesen Werken ihren eigenartigen und besonderen Reiz. Wir erkennen jetzt in den Auswirkungen immer deutlicher, welche gewaltige Konsequenzen jener Gesinnungswechsel, den wir von der Mitte des Jahrhunderts ab feststellen konnten, verursacht hat. Für den Ausdrucksgehalt der Bildwerke ist nicht mehr die innere Monumentalität einer umfassenden, vergeistigten Weltempfindung maßgebend, sondern die Intensität einer wirklichkeitsfrohen Lebensgesinnung, die sich lediglich an den geistigen Normen der buddhistischen Gesetzgebung orientiert. So erhält der Bildausdruck eine ganz andere Inhaltsgebung: Nicht mehr die weltfremde, schwere Unzugänglichkeit, die Ruhe der Vollendung, das geheimnisvolle Lächeln, das Verhüllen der inneren Erregtheit, die ungeheuere Anteilnahme an seelischen Vorgängen, die Ergriffenheit heiliger Würde und die Feierlichkeit des Vollkommenen machen die Grundstimmung aus, sondern eine leichte Sorglosigkeit, frohe Unbekümmertheit, sinnende Ruhe und ernstes Lächeln, Charme, Grazie und liebliche Offenheit. Die alten Werke ließen sich nicht so leicht erschließen; eine lange Arbeit des Sehens und Nachdenkens und eine große innere Bereitschaft und ruhige Geduld war nötig; hier aber wird das ästhetische Gefühl viel leichter entzündet, die Sinne werden unmittelbarer angeregt, der ganze Körper fühlt mit, wird sofort ergriffen. Man sucht unwillkürlich mit den Händen die Bildform nachzutasten und die Augen ergründen in der Anschaulichkeit der Oberfläche das innere Wesen der Gestalt, wo früher das Herz einen langen Weg zu gehen hatte. Durch die Tradition mit der älteren Zeit und durch die Diszipliniertheit der inneren Empfindung artet die leichtere Gesinnung aber nie in unkeusche Willkür oder unruhige Belanglosigkeit aus, die freiere Formgebung nie in Sinnlichkeit oder imitative Veräußerung. Der Geist des Buddha- und Bodhisattvatums bleibt unangetastet; er gibt aller Gesinnung eine geheiligte Gesetzmäßigkeit, aller Naturform den großen Maßstab seiner Vollkommenheit und ewigen Ruhe und aller Formgebung die Eigentümlichkeit innerer Schönheit und äußerer Zurückhaltung. Immer ist es die bildmäßige und nicht die naturalistische Anschaulichkeit, die diesen Werken die größere und unmittelbarere Ausdrucksoffenheit gibt. Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um zu dem Geist der folgenden Werke, mit denen unsere Arbeit abschließt, hinüberzuleiten.

III. Teil.

8. Kapitel.

Die Gruppe dieser Werke, die wir als Wadostil zusammenfassen, setzt unmittelbar den reifen Hakuhostil fort. Beide Gruppen gehen ohne strenge Scheidung lokaler oder stilmäßiger Abgrenzungen ineinander über; der Wadostil bedeutet so viel wie die Zusammenfassung der in der vorausgegangenen Periode noch getrennt entwickelten Formmotive, ihre intensive Steigerung und Weiterleitung bis in die anschließende große Tempyoära hinein. Wir müssen für diese Werke das ganze erste Drittel des 8. Jahrhunderts in Anspruch nehmen; in den letzten Werken (Tafel 215 ff.) setzt dann bereits eine neue Stilphase ein, die den ganzen weiteren Verlauf des 8. Jahrhunderts beherrscht. Im Rückblick auf die Hakuhogruppe und in Voraussicht auf die folgende Tempyogruppe kann man den Wadostil mit einem Brennspiegel vergleichen, der die Strahlen der Entwicklung kurz sammelt und wieder ausstrahlt. Die Gruppe des reinen Tangstiles hatte sich, nachdem durch sie die Fülle der neuen Formen zur Diskussion gestellt worden war, immer mehr isoliert. Der körperliche Organismus mit all seiner Leichtigkeit und Beweglichkeit, seiner Last- und Raumverteilung, seinem plastischen Reichtum, seinen Funktionen und Motiven war gefunden und in den Bereich der allgemeinen Darstellungsgrundlagen einbezogen worden. Man hatte sich freigemacht von der altertümlichen Gesetzmäßigkeit, um dann die alten Formen — unbekümmert um ihren Zusammenhang — in freier Variation wieder zu verwerten. Dem persönlichen Formwillen kommt eine immer größere Bedeutung zu. Als wichtige Auswirkung jenes Empfindungswechsels, der von der Mitte des 7. Jahrhunderts ab immer weitere Kreise schlug, ergibt sich in dieser Periode nun eine ungemein weitgehende gegenständliche Erweiterung der Darstellungsinhalte. In den Figuren der Shitenno des Horyuji (Tafel 45 ff.) hatten wir noch die vollkommen hieratische Durchbildung eines an sich sehr realen Darstellungsmotives vor uns; in der Jakushitrinität (Tafel 136, 141, 144) begegneten wir zum ersten Male einer inhaltlichen Erweiterung, indem zur Charakterisierung der Bodhisattvagestalten auf menschliche Vorgänge der Bewegung und Handlung zurückgegriffen wurde. Der Realismus, der in den Kodofiguren (Tafel 149 bis 152) am deutlichsten sich ausgeprägt hatte, führte in seiner weiteren Entwicklung zu einer Charakterisierung der körperlichen und stofflichen Eigenarten. Wir müssen außerdem im Auge behalten, wie sich inzwischen der physiognomische Ausdruck vervielfältigt hat, die Beweglichkeit des Gestus momentaner geworden ist, die Haltung sich zu einer Handlung entwickelt hat; dazu kommt noch die skizzenhaft flüchtige oder impressionistische Verlebendigung des Formbildes, das Gefühl für die Allseitigkeit einer körperlich-plastischen Erscheinung, die wachsende Empfindsamkeit der formenden Hände, die Beweglichkeit der Phantasie: alles das wird geschlossen in die neue Zeit mit hineingenommen und auf einer besonderen Basis vereinigt. Hier setzt der neue Stil mit seinen neuen Ausdrucksformen und gegenständlichen Motiven ein: Bronzereliefs, Tonfiguren, Lacktechnik, die Darstellung realistischer Motive und rein menschlich

aufgefaßter Vorgänge. Ich habe diese Andeutungen vorweggenommen, um so an der Hand der verbindenden Glieder auf das Formprinzip und auf den Darstellungsreichtum der folgenden Tonfiguren vorzubereiten.

Tafel 189 bis 201. Wie auf Grund der Datierungsmöglichkeiten für die Suikozeit die Toritrinität (623), für die Taikwazeit die Tooindokwannon (645), für die Hakuhozeit die Jakushitrinität (697) die feststehenden Stationen der Entwicklung bilden, so besitzen wir auch für die Wadozeit in den Tempelüberlieferungen, die sich auf die Tongruppen der Pagode des Horyuji beziehen, einen festen Anhaltspunkt für die untere Abgrenzung und zeitliche Festlegung der in diesen Figuren sich ausdrückenden Stilphase. Auch hier wird, wie bei den eben genannten Werken, wieder die rein aus der stilkritischen Untersuchung gewonnene Datierungsvermutung durch eine philologische Realität bestätigt. Aus den Nachrichten der Tempelinventare geht hervor, daß diese Figurengruppen im Jahre 711 vollendet wurden; sie gehören also ganz an den Anfang dieser Epoche, so daß es zweckmäßig erscheint, mit diesen Werken, die mit so entschiedener Eindeutigkeit und greifbarer Tatsächlichkeit den neuen Stil, die neue Gesinnung und die künstlerische Einstellung zur Wirkung bringen, zu beginnen. Es handelt sich um vier Kompositionsbilder, die kastenartig den Kern der Pagode ausfüllen. Die Pagode bildet in ihrem unteren Stockwerk einen kleinen, dem Kondo ähnlichen Raum[1]; ein Umgang, der durch eine Wand vom äußeren Sockelboden abgetrennt wird (vgl. Abb. 3), umzieht ein quadratisches Podium, auf dem bühnenartig die vier Szenarien aufgebaut sind. Die vier Bilder schließen in der Mitte den dicken Schaft des freihängenden Pagodenmastes ein und verdecken ihn. Die Figurengruppen[2] stellen folgende Episoden dar: die Disputation zwischen Monju und Juima, Miroku mit seinen Begleitern, die Verteilung der Reliquien und das Parinirvana. Es sind kleine, freigebildete Tonstatuetten, die über die ebenfalls aus Ton gebildete Bühne verteilt sind. Die szenarische Umgebung stellt bergige Landschaften dar; ein landschaftlich-reliefmäßiger Prospekt schließt den Hintergrund ab; die Seiten sind als Bergkulissen gegeben. Leider ist heutzutage der Gesamteindruck durch die starken Ergänzungen und Neubildungen wesentlich beeinträchtigt. Nur eine geringe Zahl der 114 Figuren sind originale, vollständig erhaltene Arbeiten; fehlende Figuren wurden zur Hauptsache in der Genrokuperiode (1688 bis 1703) ergänzt; eine weitere Reihe der Figuren zeigt teilweise Ergänzungen von einer skandalösen Minderwertigkeit (Abb. 22 a). Wir müssen uns auf die Wiedergabe von nur einigen Figuren beschränken, die aber eindrucksvoll zeigen, wie beweglich dieser Stil sich den bedeutend erweiterten Ausdrucksinhalten, die den erzählenden Kompositionen zugrunde liegen, anpaßt. Der Inhalt dieser vier Szenen ergibt ein wechselvoll reiches Bild der gegenständlichen Motive und der seelischen Affekte: von der feierlichen Stille des Bodhisattva bis zur wilden Klage des Rakan, von leiser Koketterie bis zur stumpfen Selbstvergessenheit. Stilistisch gehören die abgebildeten Figuren durchaus zusammen, nur ihre inhaltliche Wertung ist eine verschiedene; der Unterschied zu den nicht abgebildeten alten Figuren beruht zur Hauptsache auf dem der Qualität. Die Technik ist bei allen die gleiche: ein Holzkern, der eine etwa fingerdicke präparierte Tonschicht, die mit Pflanzenfasern vermischt ist, trägt; die freistehenden Teile tragen eine Einlage von festen Metallplättchen; die Tonoberfläche ist weiß grundiert und bemalt; soweit die erhaltenen Reste erkennen lassen, bilden Rot, Grün und Gelb die am häufigsten vorkommenden Farben.

Tafel 189 und 190. Den am stärksten idealisierenden Typus zeigt die Bodhisattvafigur Tafel 189[3]; dementsprechend sind in ihr auch die Anklänge an die Formweise

[1] Vergleiche Einleitung.
[2] Abbildung in Kokka und Nihon Seikwa.
[3] Der Hals zeigt eine sehr rissige Bruchlinie; der Kopf ist aber ebenfalls originale Arbeit.

der älteren Figuren noch sehr zahlreiche, offensichtlicher jedenfalls, als bei den Tonstatuetten, die zu anderen Gegenstandsreihen gehören. Zu nennen wären: der frontal gleichförmige Aufbau, das ruhige Gleichmaß der Proportionierung, die Korrespondenz im Faltenwurf, der abschließende, wenig variable Umriß; dazu kommt noch die strenge Zurückhaltung in der virtuosen oder realen Unterstreichung der äußerlichen Zutaten. Diese Art der Formgebung beruht eben in beiden Fällen auf dem Prinzip idealer Formdarstellung, bildet hier aber nicht mehr die ausschließliche Grundstimmung der Komposition, sondern bedeutet nur eine stimmungsmäßige Verwertung von Ausdrucksmotiven. Neben dieser mehr allgemein kompositionellen Ähnlichkeit mit Werken des 7. Jahrhunderts treten noch — was die Auffassung und Behandlung der malerischen Formeinheit betrifft — die speziellen Ähnlichkeiten mit den Werken der letzten Gruppe hinzu, nur daß hier bereits das Tonmaterial ein näheres Eingehen auf die Tendenzen malerischer Vereinheitlichung der Grundform ermöglicht. Die Figur sitzt mit untergeschlagenen Beinen, die — wie in früheren Werken — ein dreieckförmiges Massiv bilden, das nach dem Leib zu schräg aufwärts verläuft (vgl. Tafel 153, 157), wobei die Silhouetten der Oberschenkel vollkommen sichtbar bleiben. Der Übergang in die aufrechte Leibpartie wird nicht mehr verdeckt. Diese greifbar klare Sichtbarkeit aller Teile des in Aufsicht gegebenen Schoßes bedeutet eine weitere Beherrschung der rundkörperlichen Tiefenlage, die in den Werken der letzten Gruppe sich vorgebildet hatte. Von derselben greifbaren Körperhaftigkeit ist der schmale, ausgerundete Leib durchdrungen; oberhalb des Nabels ist er gewinkelt, doch nicht mehr linear, sondern in einer weichen, unregelmäßig organischen Senkung. Der Unterleib schwillt gegen den Schoß zu an, der Oberkörper steht senkrecht, der Brustkasten ist vorgewölbt (Tafel 190). Die tiefste Stelle liegt unmittelbar oberhalb der Leibwinkelung, wird durch die Schärpe jedoch zum Teil überdeckt. Der Leib fängt also die senkrecht abfallende Last des Oberkörpers, die durch die erhöhte Brust neutralisiert wird, auf, nicht erst wie früher, der Schoß (vgl. Tafel 160) durch die schematische Auskurvung seiner Rumpfpartien. Der Leib erscheint somit hier in einer neuen, organischen Differenzierung; seine schmale Beweglichkeit wird aber wieder zwischen den breiten Schulter- und Beinpartien, die in deutlicher Massenkorrespondenz zueinander stehen, eingespannt (Tafel 189). Die Schulterpartie mißt Zweidrittelbreite der Beinpartie; so wird die geschmeidige Differenzierung durch eine mehr sachlich orientierte Gliederung auf das Maß bildmäßiger Geschlossenheit zurückgeführt. Diese architektonische Einordnung bedeutet aber nicht mehr die Entwirklichung der körperlichen Bildmasse, wie die natürliche Proportionierung des Oberkörpers und die Bedeutung der Kopfhaltung zeigen. Der Kopf sitzt tief in den Schultern, der kurze, etwas dicke Hals isoliert nicht mehr, der Kopf gleicht nicht mehr einem Schlußstein, der die Masse kuppelt, wenn auch das umschließende Profil die gesamte Figur nach oben hin zusammenbindet, sondern wirkt rein als ein körperliches Moment. Die Körperteile werden lediglich in den Rahmen einer beruhigten Gesamtform hineingespielt, sie gruppieren sich zwanglos zu einer Bildharmonie; der Gesamtordnung der Körperglieder ist alle altertümliche Strenge und Härte genommen. Die Arme sind frei gelöst, die Ellenbogen etwas nach außen gestellt, die Hände übereinander in den Schoß gelegt. Die Last des Kopfes wirkt weich gegen die Brust, der Leib ebenso gegen den Schoß; durch die Ausrundung des Leibes und die Ausbreitung der Beinpartie wird die dichte Masse und zugleich ihre Last entfaltet und in horizontale Lage überführt, der gesamte Schub also im Beinmassiv gesammelt. Dieser Vorgang erhält dadurch, daß die Beine weich übereinandergeschmiegt sind und die Hände fügsam im Schoß liegen, einen zwanglos natürlichen Ausdruck. Durch die festere Bindung des Körperkernes wird die ganze Haltung wieder gestrafft, so daß sie nicht in lässige Willkür übergeht. Die gebogenen, einwärts gelegten Arme aber heben wieder den rechtwinkligen Gegensatz von

Oberkörper- und Beinpartie auf. Kurven beherrschen die Gliederung des Aufbaus; die Schulterkurve, die der Höhe nach verläuft, entspricht der großen, horizontalen Beinkurve, die in den Armkurven wiederholt wird. Wir erkennen in all diesen Einzelheiten die künstlerische Absicht, Natürlichkeit und Bildmäßigkeit einander anzugleichen, alle bildmäßigen Momente auf einen neuen lebendigeren Generalnenner zu bringen; diese idealisierende Tendenz setzt die Figur denen auf Tafel 180 und 187 nahe, wobei die Körperlichkeit in ihrer organischen Elastizität noch gesteigert wird. Die kompositionelle Geschlossenheit spielt hier lediglich die Rolle eines formalen Bindemittels. Gewand- und Oberflächenbehandlung stehen unter dem Zeichen malerisch leichter Zusammenfassung der Masse. Der Rock, der den ganzen Unterkörper einhüllt, liegt in bauschigen Falten, die, parallel geführt, der Breite der Beine folgen, ohne Abweichungen ihrer stofflichen Besonderheit. In diesem gleichmäßigen Faltenwurf wirken die linear-dekorativen Motive der vorausgegangenen Figuren (vgl. Tafel 172) nach, gehen jedoch hier durch direkten Bezug auf die Grundmasse in malerisch-plastische Werte über. Die übrigen stofflichen Zutaten sind als plastische Besonderheiten gegeben, bilden also auch im plastischen Sinne „Zutaten". Das Gehänge, das um den Nacken gelegt ist, fällt den Oberarmen entlang gleichmäßig ab, biegt an den Ellenbogen in weicher Fältelung ein und wird dann durch die Unterarme verdeckt. Der ganze Verlauf wirkt zwanglos und gefällig, wie die Haltung der Arme, wobei sich die stofflich-plastische Realität und die strenge Gleichförmigkeit des Faltenwurfes gegenseitig beschränken und ausgleichen. Der Oberkörper wird nur durch Kette und Schärpe überlagert; die Oberfläche der nackten Teile ist rein, gleichmäßig und weich, weniger eine Abstraktion als eine Vereinfachung. Der jetzige Erhaltungszustand beeinträchtigt etwas die ruhige Wirkung, da Teile des geweißten Belages abgesprungen sind. Die Formgebung hat gegenüber früher an rein plastischen Werten gewonnen; die Oberfläche läßt sich in dem weichen Tonmaterial eben lockerer und lebendiger durchmodellieren und nimmt leichter den Druck der formenden Hände an. Durch die plastische Steigerung erhält auch die Rundkörperlichkeit eine freiere Durchbildung. Die körperhafte Grundform ist aus der natürlichen Gegebenheit entwickelt, bleibt aber ohne naturalistische Bedeutung. Die unnachahmliche Einfachheit der Formgebung, die nicht auf Kosten der organischen Klarheit geht, setzt bereits eine reife Beherrschung der Körperformen voraus. An der Bildung der Augen läßt sich am deutlichsten der neue Wirklichkeitsgrad dieser Figur erkennen: die Lider geben plastisch den Hautcharakter wieder, der schmale Augenschlitz ist lang, geschweift und schräg zur Nase gestellt, die Pupille ist hineingemalt. Der Mund ist ähnlich wie bei den zuletzt behandelten Figuren gezeichnet: kleine, volle Lippen, die Unterlippe wulstig und rund, nicht mehr lappig, die Oberlippe in der Mitte nicht gesenkt, sondern hochgestellt, mit einem Grat in der Mitte. An motivischen Einzelheiten ist die Figur im Gegensatz zu den früheren Figuren arm, doch nicht dürftig; um so freier und klarer wirkt die Einheitlichkeit der Bildform und ihre farbige und plastische Durchbildung. Die Bildmasse ist tiefer aufgelockert, voller geschichtet und läßt die Übergänge plastischer stehen; der weichgerundete Leib, das glatte volle Gesicht, die kräftigen Gewandteile und die fein geriefelten Haare stehen in malerischer Wirkung zueinander. Das plastisch-Bedeutsame dieser Statuette liegt in der klaren Bildhaftigkeit, mit der sie einheitlich aus der weichen Masse entwickelt ist, so daß sie mit einem Blick sich umfassen läßt. Dabei wirkt sie durchaus nicht kleinlich oder unbedeutend; man muß auf ältere Werke zurückgreifen, um den Grad dieser klaren eindrucksvollen Körperhaftigkeit richtig abzuschätzen, die mit einer Tatsächlichkeit wirkt, wie sie Kleinplastiken idealer Gattung sonst kaum eigen ist. Freilich bedeutet das gleichzeitig auch ein Nachlassen der rein idealen Wirkung, die wir für alle Werke dieser späteren Zeit zugeben müssen. Die freie, zusammenhängende Drei-

dimensionalität, die innere Weichheit des Körperorganismus, die plastische Durchbildung der Grundformen und die malerische Auswertung der Oberfläche haben durch die Verwertung des Tonmaterials eine bewußtere Bedeutung erhalten. Wir müssen Übereinstimmung und Weiterführung der im letzten Kapitel angedeuteten Probleme noch einmal betonen: die Tiefenanlage geht in rundkörperliche Ganzheit über, die räumliche Befreiung der Anlage führt zur Elastizität der Masse und einer leichteren Gruppierung der Körperglieder, die linear-dekorative Gewandgebung wird plastisch ausgewertet; was z. B. im Jakushi Tafel 167 vorbereitet war, wird hier klarer gefaßt: der umfassende Gewandcharakter, der einheitlich umschließende Profilumriß, die weiche Zusammenfassung der einzelnen Teile — alles das wirkt hier zu einer unmittelbaren Sichtbarkeit der Gesamtform zusammen, die nichts mehr von dem theoretischen Eindruck einer Rechnung oder einer Konstruktion an sich hat. Daneben enthält aber die Komposition noch besondere Bildmotive, die aus der älteren Stilauffassung stammen: so der skandierende Aufbau der frontalen Ansicht, und der Rückenabschluß, durch den die Seitenansicht etwas hart abgeschlossen wird. Wichtig aber ist, daß alle altertümlichen Motive nicht als Auswirkung eines archaischen Stilprinzips auftreten, sondern nur als Mittel zur speziellen Darstellung des heiligen Bodhisattvatypus gelten; maßgebend ist der ideale Inhalt; sie sind nicht Ausdrucksformen eines Stiles, sondern nur inhaltliche Motive.

Tafel 191 und 192. Die Figur Tafel 191 schließt sich eng an die eben behandelte Figur an. Die Bildform ist hier noch reiner auf ideelle Werte abgestimmt. Die Rumpfpartie ist schlanker und höher, die Beinpartie schmäler zusammengefaßt, die Gewandbehandlung weicher und der Ausdruck der Reliefierung farbiger. Noch stärker unterscheiden sich die Seitenansichten (Tafel 192); die Brust ist flacher, der Leib nicht vorgeschoben, die Arme und Hände sind noch weicher eingebettet und der Kopf ist weniger prononziert. Die irreale Versachlichung der Naturform gibt der lebendig schmiegsamen, zierlichen Gestalt den Ausdruck feierlicher Haltung und stiller Größe. Die Reinheit ihres Aufbaues, die zarte Abtönung der Formgebung, die Innigkeit der Haltung und die stille Friedfertigkeit des Ausdrucks geben ihr einen unvergleichlichen Wert.

Tafel 193 bis 195. Weiter geht bereits die Figur Tafel 193; hier ist die Frontalität entschiedener durchbrochen und die rundkörperliche Freiheit kommt noch einheitlicher zum Ausdruck. Die Zusammenfassung aller Bildteile in eine unabgesetzte plastische Einheit ist hier vollkommen durchgeführt. Ich greife noch einmal auf Figur Tafel 189 zurück. Das Entscheidende war dort, daß der hohe aufrechte Oberkörper gegenüber der horizontalen Beinpartie die Dominante bildete; dementsprechend waren die Unterarme nicht als verbindende Glieder betont, sondern nach innen in den Schoß hineingelegt; das gab dem Aufbau eine sehr bewegte Harmonie. Die Brust war vorgebeugt, der Kopf geneigt und der Leib gewinkelt. Um aber diese aufrechte Tendenz durchzuführen, mußte der untere Teil der Figur an der Basis erhöht werden; erst dadurch schob sich der Oberkörper nach aufwärts und nach oben. Das wird nun in dieser Figur folgerichtiger durchgeführt: die Beine sind nicht mehr gekreuzt, sondern untergeschlagen (Tafel 193), wie es noch heute der offizielle Anstand in Japan vorschreibt; dadurch fällt alle horizontale Gliederung fort. Schoß und Oberkörper bilden eine ungeschiedene Masse, die rein nach der Tiefe zu gegliedert wird. Der Schoß liegt in schräger Aufsicht, der Oberkörper fällt nicht mehr hinterhalb des Schoßes ab, sondern bleibt erhöht, da das Gesäß durch die Füße erhöht ist (Tafel 194). Die Lastverteilung des ganzen Körpers wird dadurch ungleich weicher und ausgeglichener als noch bei den Figuren 189, 191. Die kräftige Winkelung des Leibes bildet die tiefste Stelle; Leib und Schoß verlaufen schräg abwärts, der Oberkörper verläuft schräg vorwärts; der Kopf ist leicht erhoben und weit nach vorn geschoben; der Hals ist ein lebendig-schmiegsamer Teil geworden, und die Schultern

bilden keine starren Stützen mehr. Die Hände liegen im Schoß, und da dieser erhöht liegt, biegen sich die Ellenbogen nach außen. So ermöglicht dieses Sitzmotiv eine köstliche Einfachheit und Einheitlichkeit der Gesamtform. Dabei ist aber von Wichtigkeit, daß diese Verschiedenheit mit den voraufgegangenen Figuren nicht auf qualitative oder entwicklungsgeschichtliche Gründe zurückgeht, sondern durch die Inhaltsgebung bedingt ist. In Figur 191 sitzt ein Heiliger, streng, gefaßt und feierlich; hier mehr eine menschliche Gestalt, vornehm, gesittet und von reizvollem Anstand. Dieser mehr weltliche Charakter der Gestalt drückt sich auch in den Einzelheiten aus: die Gewandteile der Schärpe und des Umhanges sind bewegter gefaltet und welliger aufgelegt, die Körperpartien sind plastischer verarbeitet, die Hände sind gefälliger zusammengelegt, Schmuckbänder umfassen die Handgelenke; der Körper wirkt realer, die Stoffteile stofflicher und die Haltung menschlicher. Auch die rundkörperliche, freibewegliche Tiefe ist restloser entwickelt: Kopf, Arm und Schoß sind nach vorn genommen, der Rumpf neigt sich unauffälliger, reiht sich leichter der Bildform ein, der Rücken bleibt sichtbar, und die Stoffteile sind rundgeführt. Alles das gibt der Figur eine Realität der Erscheinung, die bisher fremd war. Kopf und Gesicht (Tafel 195) weisen ebenfalls Neuerungen auf, die in Richtung individueller Offenheit und persönlicher Sagbarkeit liegen; die Backen sind voll, aber nach dem spitzen Kinn zu abgeschrägt, die Stirn tief von den dichten Flechten verdeckt, die Augen plastisch betont, mit kräftigen Schattentönen, die Nasenflächen gehen runder in die weichen Backen über, doch bleibt der Nasenrücken selbst noch scharf geschnitten.

Tafel 196 und 197. Diese Figur geht in der impressionistischen Zusammenfassung der Bildform und der greifbaren Verwirklichung ihres Ausdruckes noch weiter. Das Sitzmotiv ist das gleiche; die Arme sind eng an den Körper gelegt; ein kimonoartiges Gewand umhüllt die ganze Gestalt; an den Brüsten fällt es bauschig nach vorn und wird am Leib durch einen Gürtel, der vorn in einer Schleife endet, zusammengefaßt. Der plastische Charakter der Gewandung ist außerordentlich weich aufgefaßt; die Figur ist in keinem andern Material als in Ton denkbar, beweglich, flüchtig, doch immer unter Berücksichtigung der vereinfachten und in sich beruhigten Bildform. Die Figur wirkt im Verhältnis zu den vorausgegangenen nicht nur zierlicher in ihrer wunderbaren Elastizität, sondern auch kleiner, niedlicher und voll entzückend verträumter Naivität. Wenn irgend wann während dieser frühen Jahrhunderte, so kann man hier von einer „japanisch“ empfundenen Form sprechen; auch Haltung und Kleidung in ihrer natürlich-reizvollen und lieblichen Zwanglosigkeit lassen an japanische Gesittung denken. Man sieht an dieser Figur, daß die Empfindung der neuen Zeit mit ihrem leichteren Gefühl für Charme, und ihrer Empfindsamkeit für natürliche Werte in einem der strengen Kunst entrückten Bereiche zu äußerst reizvoller Qualität wird (bes. Tafel 197). Diese Figur kann für viele Sünden, die auf ähnlichen Gebieten geleistet werden, entschädigen.

Tafel 198. In Figur Tafel 198 steigert sich der weltliche Charakter des Ausdruckes bis zur Koketterie. Dies Figürchen ist von einer spontanen, bubenhaften Natürlichkeit und ihre Formgebung von einer sinnlichen Kraft, die weitab führt von der Unwirklichkeit älterer Werke. Um so bemerkenswerter ist, daß bei aller Realität, die ihr zugrunde liegt, die Anschaulichkeit eine durchaus bildmäßige bleibt. Das Gewand ist massiger behandelt und stofflich weicher angelegt. Ein Gewandzipfel ist über den Gürtel herausgezogen und ein breiter Bandstreifen fällt von der linken Schulter bis über Arme und Hand herunter. Das Gesicht ist rund, die Gesichtsteile aber sind klein und scharf; die Augen stehen gerade, äußerst lebendig blickend, offen und durchaus nicht verschüchtert.

Die Reihe der sitzenden Figuren gibt ein klares Bild von dem Ausdrucksreichtum und der Beweglichkeit der Formgebung; es läßt sich erkennen, wie aus dem Bodhisattvatypus sich allmählich der einer ausgesprochenen Weiblichkeit bezw. Kinderhaftigkeit

entwickelt. Noch einmal aber muß betont werden, daß alle formalen Variationen durch die verschiedene Inhaltsgebung veranlaßt sind; das bedeutet eine grundlegende Erweiterung des alten, engbegrenzten Stilbegriffes, der nur über einen einzigen Formtypus verfügte. Dieser Zeit stehen bereits verschiedene Formmotive zur Verfügung und gemäß ihres erweiterten Formschatzes eine offene Wahl bei der Orientierung des Inhaltes an die Form.

Tafel 199. Eine weitere gegenständliche Reihe wird gebildet durch die ritterhaft kostümierten Gestalten, die im Gegensatz zu den eben besprochenen Figuren einen ausgesprochen männlichen Charakter tragen. Als Beispiel für diese Art mag Figur Tafel 199 gelten. Die formale Anlage und Behandlung ist die gleiche wie bei den Figuren der ersten Reihe. Die Unterschiede sind mehr gegenständlicher Natur und beruhen in der Gewandung, der Haltung und der Gesichtsgebung. Die Kostümierung erinnert lebhaft an die der Himmelswächter (Tafel 45 bis 53): eine Halskrause, eine Art Brustpanzer, der farbig reich ornamentiert ist, und ein weiter Umhang, der an den Oberarmen durch Reifen zusammengefaßt wird. Die Hände sind vom Gewand verdeckt. Das Gesicht steht ganz unter dem Ausdruck eines leidenschaftlichen Affektes: der schreiend klagende Mund ist weit aufgerissen, die Backen sind hohl und faltig, die Augen verzerrt, von einem unfaßlich grauenhaften Entsetzen erfüllt. Diese fassungslose Bewegtheit des Gesichtes wirkt um so unheimlich hilfloser, als der Körper selbst fast unbewegt bleibt, vollkommen willenlos. Man darf diese Reglosigkeit nicht als eine primitive Nichtbeherrschung körperlicher Bewegungsvorgänge auffassen; die folgende Figur wird zeigen, daß dieser Stil solchen Vorgängen formal durchaus gewachsen ist; dieses Motiv scheint, wie auch die anderen Figuren dieser Gattung zeigen, zum besonderen Ausdruckskanon dieser Kriegergestalten gehört zu haben.

Tafel 200 und 201. Der dritten Gegenstandsreihe gehört die asketische Priester- und Einsiedlergestalt Tafel 200 an, die über den Tod Buddhas klagt, eine wahrhafte Rakanfigur. Hier steigert sich der Formausdruck zu einer tatsächlichen Realistik, der die vollkommene Beherrschung gesamter rundkörperlicher Bewegungsvorgänge und menschlicher Leidenschaftszustände zugrunde liegt. Die frontale Symmetrie wird durch den Affekt zersprengt; die ganzen Körperformen sind in eckig kantige Verhältnisse eingespannt, alle Muskeln scheinen gestrafft zu sein. Die harten Schultern sind schief hochgezogen, die hageren Ellenbogen nach außen gestreckt, die Hände zu Fäusten geballt, die sich gegen die Oberschenkel stemmen, die Handgelenke sind durchgebogen und der Rücken ist gekrümmt (Tafel 201), der Kopf in die Schultern gepreßt und in verkrampftem Schmerze schräg zur Seite gebeugt. Ein Starrkrampf scheint vor Schmerz die ganze Gestalt zu bannen und zu erschüttern. Die Brust ist nackt (Tafel 200); Rippen, Brustkorb und Schlüsselbein treten knochig hervor; das ist leibhaftig beobachtete Anatomie! Der Umhang fällt tief über den Leib herab und ist vom Rücken her über die linke Schulter gelegt, wo er in zerknitterten Falten endet. Auch an der Schoßpartie zeigt der Faltenwurf des Rockes eine aufgewühlt unruhige Zeichnung. Das Gesicht ist vollkommen menschlich aufgefaßt: eine dicke Nase, zusammengekniffene Augen, tiefe Stirnfurchen, abgezehrte Backen, ein weitaufgerissener, anscheinend zahnloser Mund, fleischige Ohren und ein kahler Schädel mit spärlichen Haaren am Hinterkopf. Wie weit ist dieser physiognomische Expressionismus von dem ruhigen und klaren Wohllaut der Figur Tafel 189 verschieden! Und doch sind es dieselben Stilmotive, die nur hier unter dem Eindruck realistischer Darstellung psychischer Zustände auftreten. Die Schrägansicht (Tafel 201) zeigt, wie die rundkörperliche Gestaltung im gleichen Maße wie die menschliche Ausdrucksrealität erweitert ist; das ist natürlich, da nur die ideale, hieratische Gestaltung an frontale Orientierung gebunden ist.

Man darf bei der Beurteilung der einzelnen Figuren nicht vergessen, daß sie aus ihrem Gruppenzusammenhang herausgerissen sind. Ihre freie Beweglichkeit

und ihre Aufstellung auf einer nach der Mitte zu orientierten Bühne mit schrägen Seitenkulissen bedingte eine vollkommene Rundbehandlung. Die Figuren 189 und 200 stellen die äußersten Pole der Formgebung verschiedener Ausdrucksinhalte dar, von der idealen Darstellung einer Heiligengestalt bis zur realistischen eines Asketen. Das bedeutet einen ungeheuren Darstellungswechsel gegenüber den älteren Werken; wir dürfen uns aber durch die Realistik dieser letzten Figuren nicht verblüffen lassen und etwa schließen, daß dieser Realismus ein Hauptmotiv des neuen Wadostiles sei. Dagegen spricht schon die Formgebung der Figuren der ersten Gegenstandsreihe. Wie schon erwähnt, umfaßt diese Zeit nunmehr verschiedene Gestaltsmöglichkeiten, die, je nach den gegenständlichen Vorlagen, aus einer mehr idealisierenden oder mehr realistischen Formgebung bestehen. Damit ist der Grund gelegt für die formale Entwicklung der ganzen folgenden Jahrhunderte; die späteren Priesterdarstellungen nehmen hier ihren Anfang. So sehr auch die neue Formbehandlung, ihre weitgehende Konsequenz und selbstverständliche Sicherheit, mit der hier plötzlich die Form auf den Ausdruck eines fast genremäßigen Realismus gebracht ist, in Erscheinung tritt, so dürfen wir nicht die weitgehenden stilistischen Zusammenhänge mit den Werken der vorausgegangenen Periode übersehen. Wir müssen dabei an dieser Stelle noch einmal die Möglichkeit betonen, daß diese vorbehandelten Werke zum Teil auch erst während der Wadozeit entstanden sein können; doch fehlte ihnen diese grundsätzliche Freiheit und Konsequenz in der Durchführung sowohl der rundkörperlichen Anlage und der plastischen Akzentuierung wie der malerischen Vereinfachung, die in den Bedingungen des neuen Materials von vornherein schon enthalten sind. Was die Gruppierung der Figuren zu einem raffinierten Ensemble betrifft, so erinnere ich an die entsprechenden Tendenzen des Tachibanaschreines (Tafel 159). Das Charakteristikum der neuartigen Erscheinung dieser Gruppenfiguren beruht auf der Ausdrucksbeherrschung der inhaltlichen Gegebenheiten, der Gruppenaufstellung und der Verwendung und Auswertung des Tonmaterials, unter Fortführung aller Ideen der voraufgegangenen Jahrzehnte, ihres visuellen Empfindungslebens und ihrer leichteren und beweglicheren Formbehandlung. Wir waren im letzten Kapitel ja schon mehrfach zu der Bemerkung genötigt gewesen, daß die Tendenzen rundkörperlich-malerischer Zusammenfassung, der Auflockerung der strengen Grundform und der Steigerung persönlicher Ausdrucksindividualität nach einem schmiegsamen und gefügigen Material verlangten. Grundsätzlich neue Motive sind nur durch die körperliche Darstellung psychischer Vorgänge und durch die Veranschaulichung menschlicher Realitäten gegeben. Damit ist aber wirklich und endgültig der Rahmen der archaischen Kunst durchbrochen. Für den Ausdruck der Idealfiguren gelten dieselben Einschränkungen, die wir bei den Figuren des letzten Kapitels in ihrem Verhältnis zu den älteren gemacht haben; der Ausdruck geht offen und unverhüllt in die Anschaulichkeit der flüchtig erfaßten Form über und erreicht in den Werten lieblicher Grazie, zierlicher Kindhaftigkeit und sinnlicher Ausdruckskraft seine höchsten Reize.

So unvermittelt uns die ältesten Werke (Kapitel 1) entgegentraten, so müssen wir auch bei diesen Figuren über den geographisch begrenzten Bereich Japans hinausgreifen und die Komponenten für diese neuen Form- und Darstellungswerte außerhalb suchen. Ältere Vorlagen lassen sich mühelos in den häufigen Grabfiguren Chinas und in Darstellungen des indischen unter Einschluß des Gandharakreises erkennen. Es ist leicht denkbar, daß nunmehr im Rahmen der offiziellen Kunst auf die handwerksmäßige Gepflogenheit der älteren Grabfigurenindustrie zurückgegriffen wurde. Sicher hängen diese Figuren stilistisch mit jenen älteren zusammen, aber ich möchte sagen, ihre formale Bedeutsamkeit wird erst jetzt erkannt und zu einem künstlerischen Hauptmoment gemacht. Eine Entstehung dieser Gruppe in Japan während des 7. Jahrhunderts erscheint nach allen

voraufgegangenen Erfahrungen nicht möglich; anderseits schließen diese Figuren sich aber dem Stil der reifen Hakuhozeit unmittelbar an, so daß die Überlieferung, die sich auf die Entstehungszeit bezieht, als dem stilistischen Sachverhalt entsprechend angesprochen werden kann. Diese Tonstatuetten haben keine besondere Nachkommenschaft gezeitigt, wenn wir von den Tonarbeiten in großem Maßstabe absehen; doch ist ihre Rückwirkung auf den gleichzeitigen Bronzestil unverkennbar. Es genügte eine einzige derartige Manifestation der plastischen Begriffe, um sich ein- für allemal über den neuen Begriff der plastischen Masse und aller ihrer Möglichkeiten klar zu werden. Bemerkt sei aber noch, daß die späteren shintoistischen, bemalten Holzstatuetten an das Formprinzip dieser Tonstatuetten anzuknüpfen scheinen.

Tafel 202. Eines der eindrucksvollsten Beispiele für die Rückwirkung der Tontechnik auf die Bronzefiguren zeigt die sitzende Gestalt Tafel 202, für deren beweglichere Formbehandlung allerdings auch bis zu einem gewissen Grade gegenständliche Voraussetzungen zur Begründung herangezogen werden können. Die Figur knüpft an die dekorativen Tendenzen der Werke des späten Hakuhostiles an, die zu einem wesentlichen Ausdrucksfaktor gesteigert werden. Man muß staunen, wie weltlich diese Bodhisattvagestalt aufgefaßt ist, wie jeder innerliche Gefühlsgehalt verloren ist und alle Wirkung auf rein äußerliche Motive gestellt ist. Die weiche Bewegtheit des Gewandes scheint ohne die voraufgegangene Ausprägung in dem weichen Tonmaterial kaum denkbar. In dieser Figur macht sich jene Erweiterung der Darstellungsmöglichkeiten deutlich bemerkbar: die äußere Erscheinung gewinnt wohl an lebendiger Virtuosität, verliert aber ungeheuer schwerwiegend an innerlicher Ausdruckskonzentration. Aber ist es nicht wirklich unmöglich, daß eine Zeit, der es zu Gebote steht, einmal dekorative oder realistische Bildwerke, ein andermal strenge Idealgestalten zu schaffen, zu jener alten ausschließlichen und verinnerlichten Intensität des Formgehaltes gelangen könnte? Für eine absolute Formgebung ist auch eine absolute geistige Einstellung des Künstlers nötig, ich möchte sagen, seine unbedingte Reinheit und ein bedingungsloser Glaube; er kann nicht heute so und morgen so empfinden, kann seine Gesinnung nicht wechseln wie seine Kleider. Ist einmal diese Entwicklungsstufe, der ein unbegrenzter Formschatz zu Gebote steht, erreicht, so ist endgültig jene archaische Monumentalität der Formgebung und die Reinheit der Empfindung verloren; das läßt sich in Ägypten, Indien, Griechenland oder Westeuropa ebensogut erkennen wie hier.

Die Gestalt, die sich nach dem Motiv der Hand, die den Gewandzipfel ergreift, als Ashuku Bosatzu ansprechen läßt, sitzt nach Art der Nyoirinfiguren, indem das rechte Bein hochgenommen ist; die Gewandgebung erweckt dabei den Eindruck, als ob die momentane Bewegung des Beines und des Hinsitzens erst eben ausgeführt seien. Das linke Bein hängt schräg herunter, und das Knie ist nach auswärts geneigt; dem liegt die unverkennbare Beobachtung eines etwas lässig Dasitzenden zugrunde. Die Symmetrie der Anlage sowie die Gleichförmigkeit des Profilumrisses sind zugunsten freier Bewegsichkeit aufgegeben worden. Die frontale Anordnung aber verlangt nach einer gewissen Korrespondenz der Teile; so entspricht dem kräftig nach außen gerückten, linken Knie und dem herabhängenden Bein der lebhaft nach aufwärts greifende, freistehende rechte Arm. Durch das plastisch stark aufgelegte Gewand wird die Bildform in zwei Teile geteilt, wobei durch die Bewegung der Hand die diagonale Linie des Gewandschlusses in zwei Kurven umgebildet wird, so daß der bogenförmig von der Schulter bis zur Hand reichenden Kurve die des Oberschenkels entspricht. Der untere Teil der Bildform ist durch die Gewandmotive lebhaft bewegt und plastisch aufgewühlt, während die oberen Partien nackt, ruhig und plastisch versteift sind. Die Bewegtheit des Gewandes erhält durch den lebhaften Gestus des rechten Armes ein Gegengewicht. Die ganze Komposition wird in dem Motiv der Hand, die kräftig in das Gewand hineingreift, zentrali-

siert. Alle Bildteile entwickeln sich von hier aus in einem großzügigen und geistreichen Schwung bis zur Bildperipherie; so leitet der freistehende, rechte Ellenbogen zum Knie und zur rechten Sockelecke über; die linke Hand vermittelt zum linken Knie hin; der rechte Ellenbogen entspricht seinem plastischen Kompositionsanteil nach dem linken Fuß. Die Kurve des abschließenden Gewandes an der linken Brustpartie, die durch die Handbewegung den stärksten Aktionsausdruck erhält, wiederholt sich in der Endfalte des Gewandes, das vom rechten Bein in einem zugespitzten Bogen über die Sockelkante abfällt; die Fältelung über dem Knöchel des hochgenommenen Fußes steht in mittelbarer Beziehung zur Bewegung der rechten Hand; in dem unteren Faltenkranz der Sockeldecke klingt die ganze Bewegung nach unten aus. Der Kopf steht als plastisch gleichwertiges Ausdrucksmoment der Hand entgegen; in ihm dominiert die Aufwärtsrichtung, während in den Falten der Sockeldecke die entgegengesetzte Richtung maßgebend ist, in der Handpartie aber liegt der Bildmittelpunkt; in dieser Partie ist die Komposition verankert; die bildmäßig äußerst komplizierte Ordnung umfaßt gleichzeitig eine ungemein natürliche Anschaulichkeit. Dabei ist es interessant, wie der in älteren Werken rein malerisch aufgefaßte Gegensatz von nackten und bekleideten Teilen zu einem — alle Momente plastischer und natürlicher Differenzierung umfassenden — Hauptmoment der bildmäßigen Komposition geworden ist. Die Nacktteile sind, der Zeitauffassung entsprechend, organisch durchgebildet; die gewölbte Brust ist durch zwei flüchtige Kerben nach dem Leib zu abgesetzt; der Unterarm greift weit in die Bildansicht hinein; das Ellenbogengelenk ist weich und biegsam; die Achselhöhle bleibt als freier Durchblick stehen. Der Vergleich mit den Figuren Tafel 153, 157 zeigt, wie rundkörperlich aufgeschlossener und freier das Motiv des freistehenden Ellenbogens und der sichtbaren Profilierung des Oberschenkels entwickelt ist. Die große Zehe des rechten Fußes und die Fingerspitzen der linken Hand sind nach oben gebogen; das wirkt der natürlichen Gegebenheit nach als Spielerei; es läßt sich aber nicht leugnen, daß dadurch der bewegt-plastische Charakter der Gewandoberfläche merkwürdig verstärkt wird; das Bestreben, die plastisch natürliche Anschaulichkeit zu steigern, erreicht in solchen Einzelheiten bereits einen bedenklichen Grad formaler Willkür und Übertreibung. Das Gewand ist von einer stofflichen Bewegtheit, einem durchlaufend großzügig bewegten Schwung, einem plastisch dekorativen Reichtum und einer stofflichen Selbständigkeit, die in solchem Maße in keiner der bisher besprochenen Figuren zu finden waren. Körper und Stoff stellen zwei vollkommen gesonderte Bildwerte dar; der weiche, wollige Stoffcharakter läßt überall die Körperformen ungehindert sich entwickeln; die Falten sind als plastische, aufgebauschte Masse gegeben; das mantelartige Gewand und der Überwurf sind so weit, daß überall beliebige, weiche Stoffhäufungen entstehen, und die Möglichkeit gegeben ist, diese dekorativ-plastisch auszunützen. Diese Vorliebe für weite Gewandung läßt sich auch an den Figuren der Tempyozeit durchwegs feststellen. Die Formgebung dieser interessanten Figur wurzelt letzten Endes in dem von den Werken der Tanggruppe begründeten Formschatze; die organisch klare Auffassung der nackten und festen Körperteile, die Bewegungsweichheit, die plastisch stofflichen Überlagerungen gehen bis auf die Jakushitrinität (Tafel 135 zurück); alle Motive sind aber hier übertrieben gesteigert. Die weltliche Ausdrucksgebung, die Anklänge an organische Realistik (vgl. die Zehen, Finger, Augen), die allzu hervortretende Rolle, die die Gewandung spielt, läßt dabei die Figur der realistischen Nebenströmung der Hakuhozeit sich angliedern. Was die Frische und Unbekümmertheit des ganzen Ausdrucks und die Aktivität der Bewegtheit anbelangt, können wir sie etwa den Figuren Tafel 158 an die Seite stellen. Trotz aller befremdlichen Neuheiten sind somit die Beziehungen zur Hakuhokunst unverkennbar. Der dekorative Schwung, die Kraft der Bewegtheit, die räumliche Weite, die virtuose Behandlung und die plastische Greifbarkeit

weisen aber auf eine Entstehung in dieser späteren Zeit, die durch die Tonstatuetten eingeleitet wird, hin. Von dieser Figur aus rückblickend wird unsere Ausscheidung der Werke der archaisierenden Richtung noch einmal begründet; unmittelbar an diese anschließend tritt uns in der Ashukugestalt ein Werk entgegen, das das vollkommene Gegenteil zu jenen Werken darstellt; der letzte Grad von Innigkeit und Verinnerlichung ist geschwunden; die Formgebung ist zu einer geistreich virtuosen Komplizierung der Bilderscheinung geworden; als solche verrät die Figur eine hochentwickelte Formanschauung, aber von den Abgründen der Weisheit, die die älteren Werke ahnen ließen, oder von dem Ausdruck geheiligter Empfindung der späteren archaisierenden Werke ist nichts mehr zu spüren.

Tafel 203. Noch zwei Figuren lassen sich anführen, die als Weiterbildung der realistischen Tendenzen der Hakuhoperiode gelten können. Die Figur Tafel 203 überrascht bei ihrer geringen Größe durch die Eindringlichkeit ihrer Bewegtheit und durch die Greifbarkeit ihrer plastischen Erscheinung. Die Nacktbehandlung erinnert an die Nebenfiguren der Kodotrinität (Tafel 151, 152); der sehr schmale Leib, der durch die breiten Durchblicke, die durch die Armhaltung sich ergeben, besonders auffällig zur Bein- und Sockelpartie kontrastiert wird, ist durch zwei Einschnürungen aufgeteilt. Die Arme sind sehr weit vom Körperrumpf abgetrennt; der Gestus hat nichts mehr von der strengen Formulierung einer Haltung an sich, sondern gibt die momentane Plötzlichkeit einer Gebärde wieder. Die rechte Hand greift weit nach oben, während sich die linke kräftig über das Knie spannt; der Kopf ist zur Seite gelehnt. Dieser Eindruck aktiver Körperlichkeit wird durch das Gehängeband, das von der linken Schulter über den Oberarm herunterfällt, noch verstärkt; es scheint durch die momentane Bewegung des Körpers von den Schultern herabzugleiten. Die Beine tragen denselben Ausdruck flüchtiger Beweglichkeit. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dadurch, daß die rechte Hand nicht an den Kopf anschließt; dem liegt aber keine ursprüngliche Absicht zugrunde, sondern es ist auf Rechnung des Restaurators zu setzen; der Kopf war nämlich, wie eine zackige Bruchlinie, die um den Hals herumläuft, zeigt, abgebrochen. Die Faltenführung des Gewandes trägt eine barocke Beweglichkeit, die allerdings weniger linear zum Ausdruck kommt, als in der plastischen Abstufung der Tiefe nach. Die Überlagerungen und stofflichen Übergänge sind dick, kraus und weich. Diese skizzenhaft flüchtige Behandlung der plastischen Durchbildung paßt aber durchaus zu der ganzen Beweglichkeit der Anlage; so fällt auch die etwas grotesk improvisierte Formgebung der Arme und Beine nicht aus dem Rahmen des Gesamteindrucks heraus. Die ganze Bildform bedeutet eine motivisch äußerst lebendige Variation eines alten Themas (Tafel 75), wobei der alte ideale Charakter ganz in der persönlichen Laune eines plastischen Einfalls aufgeht. Neben der barock-virtuosen Beweglichkeit hat sie mit der Figur Tafel 202 auch den kompositionell ausgewerteten Gegensatz von nackten und bekleideten Teilen gemein; auch die Durchdringung aller Einzelheiten mit aktiven Ausdrucksmomenten wiederholt sich in dieser Figur; so in der knittrig flatternden Faltengebung des Gehängebandes, in der Art, wie die Hand das Knie umfaßt (vgl. dagegen Tafel 29) und die Zehen des herabhängenden Beines nach aufwärts gestellt sind.

Abbildung 25. Auffälliger als in diesen beiden Figuren tritt in der Figur Abbildung 25[1] die realistische Nacktbehandlung hervor, trotzdem nur der Brustausschnitt des Gewandes nackte Teile stehen läßt. Die Behandlung dieser Brust- und Leibpartien zeigt, daß tatsächlich das neue Stilprinzip, das durch die Tangströmung begründet wurde, auf beobachtungsgemäße Grundlagen zurückgeht; nur daß diese Tatsache in den Werken der rein idealisierenden Gattung gegenüber den Werten formaler Verbildlichung fast ganz zurück-

[1] Nach den Löchern an den Seiten der Bodenplatte zu schließen, ist die Figur als Mittelfigur einer Trinität zu denken.

tritt, während in diesen Figuren mehr der realistische Grundton durchschlägt[1]. Die Gestalt sitzt nach europäischem, beziehungsweise chinesischem Muster, indem beide Beine herabhängen[2]. Auch hier liegen, wie bei Figur 202, die Beine schräg und die Knie sind auswärts gestellt; auch die linke Hand ist ähnlich wie dort gebildet. Das Gewand zeigt wieder den großen, stofflichen Zusammenhang, der sich auf die Dreidimensionalität des Körpers bezieht, dinglich selbständig und gesondert ist, den Körperformen Raum läßt und den größten Teil der Bildform einnimmt. Die Faltenbehandlung ist aber etwas trocken und steif; an den Beinen treten die zersprengten Falten, die wir in den Figuren 74 und 75 zum ersten Male vorfanden, wieder auf. Auffallend ist die übertrieben massige Behandlung der Kniee und Beine, die sich glatt gegen den Stoff anpressen, so daß die Oberflächentönung verloren geht. Das große Gesicht trägt wieder einen durchaus persönlichen Ausdruck; wie stark in dieser Zeit der Gesichtsausdruck wechselt, gewissermaßen auf den Ausdruck persönlicher Stimmung gestellt wird, zeigt der Vergleich mit den Figuren 202 und 203; in Figur 202 wirkt das Gesicht offen, selbstsicher, schlau, ein wenig spöttisch überlegen und nicht ohne eine gewisse Banalität; bei Figur 203 flüchtig, bewegt, fragend, ungeduldig; hier aber mürrisch und ein wenig griesgrämig. Bei allen drei Figuren kehren die dicken, versteiften, und abstehenden Ohren wieder; die Gewohnheit der durchbrochenen Ohrläppchen verschwindet allmählich wieder.

Bei diesen drei letzten Figuren traten im Gegensatz zu den Werken der archaisierenden Richtung die Beziehungen zu den Werken des Tangstiles wieder deutlicher in den Vordergrund, besitzen aber eine ungleich beweglichere, plastische Auswertung, die mit den gleichzeitigen Formtendenzen der Tonfiguren in Verbindung zu stehen scheint. Die Bewegtheit der Bildform hat an durchgreifender Komplizierung gewonnen, die plastische Charakterisierung geht bis ins Flüchtig-Momentane über; der Formausdruck erscheint vehementer, wechselvoller, geht bis zur Willkür, umfaßt nicht mehr Zustände sondern Vorgänge; der Handlungsreichtum greift bis in nebensächliche Einzelheiten über. Der nackte Körper wird anatomisch skizziert, das Gewand dekorativ plastisch übertrieben; bildmäßige Verhältnisse werden gegenständlich motiviert. Die Figuren wirken skizzenhaft improvisiert, sehr persönlich (vgl. auch Tafel 171), lebhaft, frisch, formal interessant — aber auch oberflächlich, ein wenig banal und durchaus nicht als heilige Bodhisattvadarstellungen. Es ist immer ein verdächtiges Zeichen, wenn man ein Bildwerk als interessant bezeichnen kann; an Stelle eines Kunstwerkes eine Formsensation, bei deren Betrachtung einem aber das Herz nicht aufgeht.

In diesen Figuren kehrt ein ähnliches Formverhältnis wieder, wie wir es bei den Werken des 3. Kapitels vorfanden; die mehrfachen Hinweise auf diese Figuren bestätigen im einzelnen solche Verwandtschaft. Auch hier besteht dabei eine auffällige Verschiedenheit zu den übrigen gleichzeitigen Richtungen, die sich in einer gegenständlichen Veräußerlichung und barocken Übertreibung sekundärer Bildmomente ausspricht. Es liegt somit die Vermutung nahe, daß in diesen Werken sich jene provinziell-chinesischen Richtungen des Mischstiles (3. Kapitel), die durch den an sich ganz bedeutungslosen Gandharakreis beeinflußt oder — wie man richtiger sagen möchte — korrumpiert worden waren, fortsetzen; dabei orientiert sich die allgemeine Formgebung dieser jüngeren Figuren eben an dem Hakuho-Formschatz, wie jene älteren Werke sich an den Form-

[1] Ich muß an dieser Stelle betonen, daß die zahlreichen Hinweise auf Realistik und Beobachtung lediglich zur Klärung des entwicklungsgeschichtlichen Sachverhaltes dienen sollen, nicht aber irgendwie bedeuten, daß der Vergleich von Formbild und Naturbild zu einer Wertung führen könne.

[2] Noch mehrere solcher Figuren ließen sich anführen, mußten aber wegen Papiermangel fortfallen, was aber insofern nicht sehr bedauerlich ist, da ihr künstlerischer Wert gering ist und sie lediglich als Typus interessieren.

bestand der Sui- und Suikowerke anschlossen, nur daß in dieser späteren Zeit das Verständnis für stofflich-dingliche Verhältnisse und Bewegungsmomente naturgemäß ein viel weiteres war. Wir konnten aber auch mehrfach feststellen, daß gerade diese Figuren hinter der Qualität und der Bedeutung aller übrigen Werke und Schulen zurückstehen, so daß damit noch einmal die unglückselige Gandharafrage als eine völlig belanglose, doch sehr gefährliche hingestellt werden kann. Wenn wir eine Berührung der ostasiatischen Plastik mit jener kleinen Enklave hellenistisch-römischer Handwerksarbeiten zugeben wollen, so kann es nur in dem Sinne geschehen, daß neben den nationalen Meisterschulen der Suiko- und Hakuhozeit auch handwerksmäßige Lokalschulen und Massenarbeiten bestanden, die mehr oder weniger wahllos sekundäre Motive des Gandharakreises aufgriffen und verwerteten, zumal in der späteren Zeit. Irgendwelche kunstgeschichtliche Bedeutung ist dieser Begebenheit aber nicht beizumessen; solche Werke sind als Vertreter eines „Mischstiles" genügend charakterisiert. Jedenfalls haben aber die Gandharamachwerke jetzt lange genug das künstlerische Verständnis für die indischen und ostasiatischen Meisterwerke erschwert und beeinträchtigt. Wenn ein Einfluß bestanden hat, so müssen wir alle die Momente, die schädigend und störend in den Ablauf der indischen und ostasiatischen Kunst eingriffen, auf seine Rechnung setzen, nicht aber umgekehrt ihm einen positiven Impuls unterschieben. Die Geschichte der indischen und ostasiatischen Plastik zeigt unzweideutig, auf welcher Seite hier alle künstlerisch ernst zu nehmenden Werte und Kräfte lagen.

Tafel 204 bis 211. Wir gehen nunmehr zu einer weiteren Gruppe über, die man als reifen Wadostil bezeichnen kann. Als seine Hauptvertreter mögen die Gestalten des Bonten und Taishakuten des Horyuji (Tafel 204, 209) gelten; in ihnen tritt uns die Anwendung der Tontechnik in einem größeren Maßstabe entgegen und demzufolge auch in einer neuen frontalen Auswertung. Die Technik ist die gleiche wie bei den Tonstatuetten der Pagode; der Holzkern ist an den Armstumpfen sichtbar[1]. Die Material-Konsequenzen aber, die hier für die Formgebung gezogen werden, sind, wie wir sehen werden, andere. Beide Figuren gehören gegenständlich und demnach auch formal zusammen; das Zusammenspiel zweier Figuren, das in den älteren Werken (Tafel 103, 106) vornehmlich nur auf Korrespondenz und einer bescheidenen, rhythmisierenden Anlage von Gestus und Attributen beruhte, war bereits in der Jakushitrinität (Tafel 136, 141, 144) auf eine neue, reiche und bewegte Formel gebracht worden, indem die Bewegungshaltung zu einem aktiven Bindeglied der beiden getrennten Formkomplexe erhoben wurde. Auf diesem Motiv beruht auch hier das Zusammenspiel; in der Art aber, wie es hier verwendet ist, kommt die Auffassung dieser späteren Wadozeit schon deutlich zum Durchbruch. Die mächtige Impulsivität der Jakushifiguren ist wesentlich herabgestimmt, die plastisch-organische Darstellung vereinfacht und der Gegensatz von offenen und geschlossenen Seiten aufgegeben (vgl. Tafel 204 mit 141). Die Bewegung ist einheitlich zusammengefaßt, vereinfacht und gegeneinander abgewogen; beide Figuren sind leicht einander zugeneigt, die Armhaltung und der Verlauf der Silhouetten sind gegenseitig ausbalanciert. Die Gestalt des Taishakuten (Tafel 209) ist jedoch reicher in ihren stofflichen Zutaten und plastisch markanter durchgebildet, während die Gestalt des Bonten (Tafel 204) stärkere Verschiebungen der Tiefe nach aufweist. Die Nacktbehandlung, die noch eben (Tafel 203, Abb. 25) eine so besondere Rolle spielte, tritt vollkommen zurück. Die Gestalten sind vollkommen bekleidet; trotz der stofflich weichen Durchbildung der Gewandteile bleibt aber ihr realer Verlauf unklar. Die Brust ist von einer Art Panzer, der farbig ornamentiert und mit Schnallen über der Schulter befestigt ist, bedeckt (Tafel 206, 211), ein weiter, mantelartiger Umhang ist um den Rücken ge-

[1] Die Hände sind zum Teil abgebrochen und ergänzt; bei Figur Tafel 209 sind auch die Gehängeteile an der Stelle, wo sie den Körper überqueren, abgebrochen.

legt (Tafel 208) und bildet an den Armen bauschige, weitherabhängende Ärmel (Tafel 208 und 210); oberhalb der Füße wird ein breiter Rocksaum sichtbar (Tafel 207); die Füße sind, anscheinend nach chinesischem Muster, beschuht. Bei Figur Tafel 209 kommt noch das Gehänge, das den Körper überquert, und die Bandschleife am Oberkörper hinzu; außerdem ist der Rock nochmals durch einen Schurz, der fast bis zu den Knien herabreicht, überdeckt. Die stoffliche Dekoration ist also sehr reich, die Einzelheiten wie Schnallen, Schleifen und Rosetten sind klar durchgebildet, aber die gesamte Gewandgebung trägt den Ausdruck großzügiger Einfachheit; alle stofflich-realen Besonderheiten sind unterdrückt. Das Gewand ist zu einer plastisch durchgehenden, besonderen Einheit zusammengefaßt; jeder Stoffteil ist auch zugleich ein plastischer Massenteil; der weiche Tongrund gibt eine eindrucksvolle Unterlage für die Durchbildung der stofflich weichen Qualitäten. Durch die Licht- und Schattenbildung, die durch die volle Auflagerung und durch die Nachgiebigkeit der Masse entsteht, wird der plastische Reichtum noch lebendiger. Was nun bei der formalen Auswertung der Stoffmotive im Gegensatz zu den barock-dekorativen Übertreibungen der letzten Figuren auffällt, ist die große Einfachheit (Tafel 204, 208). Trotz der sehr reichen Vorlagen herrscht nur eine sehr bescheidene stoffliche Ausdeutung; die freien Gewandteile sind wohl weich überlagert aber nicht eigentlich verschlungen oder bewegt (Tafel 206), werden nicht zu freiplastischen Gebilden; die Faltenzüge sind sparsam verwertet, lang ausgezogen, klar und biegsam (Tafel 204, 207, 208). Der stoffliche Charakter des Gewandes ist auf einen neuen plastischen Ausdruck gebracht; seine natürliche Beschaffenheit steht außer Frage; die Umbildung ist aber keine Versachlichung mehr, sondern eine bildmäßige Idealisierung. Dasselbe gilt von den Vorgängen der körperlichen Erscheinung, wobei die Vereinfachung des Gewandes dem Ausdruck des Körpers zu gute kommt. Die Körperhaftigkeit wird nicht erst besonders sichtbar gemacht, ist z. B. im Verhältnis zu Figur Abb. 25 weniger illustriert, wirkt aber dennoch anschaulich greifbarer. Der plastische Körper bildet eine unmittelbare formale Voraussetzung der Bilderscheinung; das Gewand ist nur eine nachgiebige, sekundäre Oberflächenauflage; die Falten sagen keine körperlichen Vorgänge aus, sondern gehorchen diesen lediglich. Zwischen den Beinen ist das Gewand tief eingezogen (Tafel 207); das Massiv der Beine tritt deutlich hervor, die Oberarme sondern sich weich ab (Tafel 206) und die natürlichen Schwellungen des Rumpfes werden nirgends aufgehalten (Tafel 205). Aber nicht nur Gewand und Körper sind vereinfacht, sondern in noch größerem Maße ist dies bei der ganzen Bewegungshaltung der Fall. Hierbei bekommt das Gewandmotiv eine neue Bedeutung; es illustriert nicht mehr ausschließlich den körperlichen Bewegungsvorgang oder umspielt nicht mehr frei den Körper, sondern verhüllt ihn, faßt ihn zusammen, vereinfacht wieder die in Bewegung zersprengte Naturalistik des Körpers zu einer bildmäßig-plastischen Einheit. Alles aber, was zur Darstellung des körperlichen Vorganges nötig ist, wird durch die Verschiebungen der Körpermasse ausgedrückt; die Beine sind geschieden, der linke Fuß tritt etwas zurück, die äußeren Hüften sind gehoben (Tafel 204 und 209), die inneren Schultern gesenkt und die Köpfe geneigt. Diese leisen, wenig unterstrichenen formalen Andeutungen genügen, die ganze Haltung in einem Zuge klarzulegen. Auch die Arme liegen wieder eng am Leib an, aber wundervoll der Rumpfbewegung eingepaßt und ganz ohne den Eindruck von unräumlicher Beengung (Tafel 204 bis 206). Diese wohllautende Gleichmäßigkeit verlangte aber nach einem impulsiven plastischen Akzent, der dadurch gegeben wird, daß beide Arme gleichzeitig erhoben sind (vgl. auch Tafel 187); der innere Arm ist leicht gesenkt (Tafel 206 und 209), der äußere wagerecht gestellt, doch etwas schräg in die Breitansicht hineingenommen. Dabei geht der Oberarm etwas zurück; durch die Vorwärtsbewegung des entgegengesetzten Unterarmes, durch die Drehung der Hüften und

durch die Bewegung des Körpers wirkt diese Rückwärtsbewegung stark in die Tiefe hinein. So gering auch diese Andeutungen sind, kann man doch von einer leichten Rumpfbewegung um die eigene Achse sprechen; damit kommt eine ganz neue Note in die Bildwirkung hinein. Auch das Gesicht (Tafel 211) zeigt eine Abänderung gegenüber den bisher behandelten Figuren; der Ausdruck ist außerordentlich klar, aber etwas leer, ich möchte sagen formelhaft. Die Kopfmasse ist plastisch ganz vereinheitlicht (vgl. Tafel 113 und 195); alle Übergänge sind weich und ohne die Masse zu brechen oder zu winkeln; die Backen sind voll und rund, das Unterkinn stark betont, die Augenbrauen nicht durchgezogen, so daß die Stirn nicht mehr abgesetzt und vom Gesicht abgetrennt wird; der Mund ist klein, aber sehr breit und voll entwickelt, die Schwellung der Oberlippe bis zur Nase fortgesetzt (vgl. Tafel 153), dagegen ist die Nase auffällig klein gebildet. Die Ohren zeigen hier deutlich (Tafel 205, 210), daß, wie vorher behauptet wurde, für die fleischig kompakte Behandlung eine natürliche Vorlage maßgebend ist. Der Haaransatz wird immer tiefer in die Stirn hereingezogen (Tafel 206, 211); in den früheren Werken bildete er eine scharfe Kante (Tafel 18, 20), dann einen schmalen, flachen Reif (Tafel 74) oder einen wellenförmigen Abschluß (Tafel 97); in der Tooindokwannon (Tafel 131) trat dann eine naturalistische Behandlung auf; hier liegt nun wieder eine rein ornamentale Umbildung vor, wobei aber die plastisch verdickte Anlage beibehalten wird. Der reich ornamentierte Reif schließt nicht unmittelbar an der Stirn an, sondern liegt im Haar auf; der überhöhte Schopf wird durch einen geschmackvoll abgetönten, frisurartigen Aufbau gebildet (Tafel 211).

Die Formgebung dieser beiden Gestalten läßt somit eine durchgehende Tendenz der Vereinfachung und Vereinheitlichung unter besonderer Berücksichtigung vollplastischer Bildmotive erkennen; dies Bestreben setzt eine reife Beherrschung der körperlichen Vorgänge voraus. Es handelt sich nicht mehr um die programmatische Konstituierung der Körperhaftigkeit, sondern bereits um die bildmäßig-plastische Verarbeitung der körperlichen Anschauung. So erwächst aus den Voraussetzungen des körperlichen Bewußtseins und des Empfindens für plastische Tatsächlichkeit ein neues Schönheitsideal. Diese Idealisierung hält die Bilderscheinung sowohl von einer Versachlichung wie von einer Verstofflichung fern. Die plastisch ausbalancierte Bewegung bleibt immer natürlich empfunden, die vereinfachte Gewandgebung bleibt eine stoffliche Besonderheit, und die Körperhaftigkeit wirkt zugleich anschaulich klar wie bildmäßig-unpersönlich. Dabei tritt immer deutlicher eine rein geschmackliche Orientierung in Erscheinung, ein gewisses Raffinement und eine geschmeidige Eleganz (siehe bes. Tafel 205 und 208), die aber noch nicht in kleinliche Detaillierung übergeht, sondern im Rahmen der großzügig idealisierenden Formauffassung verbleibt.

Abbildung 23. Ich schließe an diese beiden Figuren unmittelbar drei Bronzestatuetten an, die denselben idealisierenden Stilausdruck tragen, und die zugleich die Rückwirkung der Tontechnik auf die Bronze zeigen; sie können als eine vollplastisch organische Übersetzung der Figur 187 gelten. In der Shokwannon (Abb. 23) wirkt die Hakuhoauffassung des Tangstiles noch stark nach; an der körperlichen Sicherheit der Haltung, der freien, unbehinderten Räumlichkeit der Anlage und an der organischen Bewegungsfunktion läßt sich erkennen, daß jene Tanggesetze Allgemeingut geworden sind; ihre Anwendung wirkt hier sicher, selbstverständlich, ja allzu mühelos; so ist die natürliche Anschauung, die im Oberkörper zum Ausdruck kommt, im Verhältnis zu der idealisierenden Tendenz der Unterpartie noch zu stark zur Geltung gebracht. Auf dieser allzu nachhaltigen Rückwirkung der naturalistischen Tangformen beruht die gewisse formale Unstimmigkeit, die hier zum Ausdruck kommt. Es scheint Mühe zu kosten, sich von diesen Formbegriffen wieder frei zu machen; es fehlt noch die über-

legene Distanz zu diesen Formwerten. Der Oberkörper ist nackt, Brust und Schultern sind zu breit, der Leib ist verengt, die Armhaltung frei, doch ohne bildmäßige Einigung; die Abwinkelung des linken Armes kontrastiert zu stark mit der freien Durchbildung des nackten Oberkörpers; die Gemeinsamkeit der Bewegung beider Arme fließt nicht zu einem einheitlichen Gestus zusammen. Das rechte Knie ist durchgedrückt, und beide Beine sind ähnlich wie bei Figur Tafel 204 geschieden; das Gewand faßt Körpermasse und Bewegung zusammen und führt die organisch bewegte Aktion in malerische Masse über; diese ganze Partie ist reizvoll, durchaus ähnlich den voraufgegangenen Figuren. Aber die körperhafte Aktion ist zu stark betont, so daß die starre Horizontale der Hüftenpartien wie ein Anakolut wirkt, jedenfalls nicht den Zweck bildmäßiger Idealisierung erreicht. Dasselbe gilt von dem Unterschied der nackten und bekleideten Teile; beide fallen auseinander, ergeben keine bildmäßige Einheit. Man hat den Eindruck, daß die Verbildlichung der naturalistischen Grundform mehr durch Anleihen an den alten Formbestand zu erreichen gesucht ist, als durch eine selbständige Neubildung wie bei Figur 204; so tragen die Kleidmotive, die Armhaltung, die Gehängeanordnung und die Haarbehandlung deutlich Anklänge an die Werke des archaischen Stiles. Aber man fühlt doch überall den neuen, kräftigen Geist der Wadozeit durch: die plastische Schlichtheit, diese federnde Elastizität der Haltung, die auf großzügige Verhältnisse losgehende Formauffassung und die etwas weichlich verfeinerte Stimmung.

Abbildung 24. Ganz ähnliche Formverhältnisse zeigt die Figur Abbildung 24. Hier sind aus dem Formbestand des archaischen Stiles lineare und frontale Motive herangezogen, um die offensichtlich naturalistische Gegebenheit wieder zu verbildlichen; aber auch hier sind die entgegenstehenden Formmotive nicht ineinander übergeleitet und ergeben daher eine unangenehme Ungleichheit. Entwicklungsgeschichtlich sind aber diese beiden Figuren insofern bemerkenswert, als sie nicht derjenigen Stufe, der unter anderen die Jumechigaikwannon (Tafel 133) zuzurechnen ist, angehören; dort bildete die naturalistisch-plastische Anschaulichkeit, hier die idealisierende Verbildlichung das erstrebte Ziel. Auch von den Werken der rein-archaisierenden Richtung sind diese Figuren zu trennen; das wird klar, wenn wir die folgende Figur heranziehen, an deren reifer Durchbildung zu ermessen ist, was hier angestrebt ist.

Tafel 214. In dieser Figur ist das Zusammenspiel und das bildmäßige Zusammenwirken der rhythmischen Verhältnisse, der rundplastisch-organischen Anschaulichkeit und der malerischen Auswertung der plastischen Masse erreicht. Die nackten Teile sind freikörperlich durchgebildet, die Brüste sind gewellt, der Leib etwas vorgebeugt, der Nabel natürlich wiedergegeben. Die runden, beweglichen Arme sind frei gelöst; die Füße zeigen bereits den hohen, gewölbten Spann, der endgültig die flache oder blockmäßige Bildung ablöst. Das Gewand ist weich an den Körper gelegt, so daß nirgends die Körperformen verloren gehen; die Beine sind geschieden. Das Gehänge folgt zwanglos den leisen Schwellungen des Körpers; es ist weich und leicht gedreht Die Falten liegen als bauschige Stege auf und ergeben ein reizvoll malerisches Spiel von Licht- und Schattentönen. Aber nirgends tritt eine Übertreibung auf; alle stofflichen und körperlichen Einzelheiten sind maßvoll gegeneinander abgestimmt. Die Haltung ist frei und elastisch; die Tiefe ist mühelos gewonnen; aber die seitlich gestellten Gehängeenden legen gewissermaßen ein Veto ein gegen eine zu starke Betonung der rundkörperlich bewegten Tiefe. Das Zusammenspiel von Gestus, Haltung und Körperformen ist zugleich voll natürlicher Klarheit wie voll bildmäßig-idealer Einheit. So ist der eindringliche Gestus körperhaft frei, aber ruhig ausbalanciert; der Gegensatz von bekleideten und unbekleideten Teilen wird wohl anschaulich klar, aber durch die malerische Abtönung und die beherrschend einheitliche Haltung nicht zu einem plasti-

schen Gegensatz übertrieben (vgl. Abb. 24). Trotz der frontalen Ruhe besitzt die Haltung ein bewegtes Leben, der Körper einen wechselvoll lebendigen Atem; die Bildform wird ganz durch die rhythmische Einheit des plastischen Körpers beherrscht. So spielen also die mannigfaltigsten Motive zu einer künstlerischen Einheit zusammen: der organisch-tiefenmäßig freie Körper wird plastisch idealisiert; die freie Bewegtheit rhythmisch gebunden, die Masse malerisch vereinheitlicht, die rundkörperliche Gegebenheit leicht frontal gehemmt; alle stofflichen Verschiedenheiten werden als solche berücksichtigt, aber plastisch nicht von einander geschieden. Die großzügig idealisierende Tendenz faßt die Bildform zu einer anschaulichen Einheit zusammen; den malerischen Werten liegt ein sicherer, verfeinerter Geschmack und den plastischen Werten eine bewegliche Sicherheit zu Grunde. Mit dieser Figur stehen wir bereits an der Schwelle der Tempyozeit. Der Formschatz, der hier zur Anwendung gelangt, zeugt von keiner besonders originellen Erfindungsgabe und keiner besonders vertieften geistigen Phantasie mehr, aber die kompilatorische Tätigkeit, die den naturalistischen Hakuhotypus unter Anwendung gewisser altertümlicher Motive in eine neue idealistische Bildmäßigkeit übersetzt, ist mit feinem Instinkt und großer Sensibilität durchgeführt.

Diese letzten drei Figuren stehen in deutlichem Gegensatz zu den Figuren Tafel 202, 203; die naturalistische Nebenströmung, der jene Werke angehörten, wirkt während der folgenden Tempyozeit nur in einzelnen Motiven nach, um dann aber in merkwürdiger Abwandlung während der Joganperiode den gesamten Stilausdruck zu beherrschen. Die dekorativen Tendenzen, die aus der Hakuhozeit noch lebendig geblieben waren, spielen unmittelbar in die Tempyoperiode hinüber, vermischen sich dort mit den idealisierenden Tendenzen, wie sie die Figuren 204 und 214 zeigten, und ergeben jenen klaren, malerisch weichen, geschmackvollen, großzügig anschaulichen, doch trotz aller formalen Pracht etwas leeren Tempyostil. Die zuletzt behandelte Richtung des Wadostiles fußt ganz auf dem Erbe der Hakuhozeit: die plastisch durchgebildete, vollräumliche Bilderscheinung, die organische Einheit der Bewegung, die Sicherheit der Haltung, die Weichheit der stofflichen Teile, die dreidimensionalen Beziehungen des Gewandes zum Körper. Dagegen treten die Probleme der freikörperlichen Bewegung, der dynamischen Spannung und der stofflichen Wechselbeziehungen wieder zurück. Im Vordergrund stehen nunmehr die Tendenzen plastischer Anschaulichkeit, malerischer Vereinfachung und Bindung aller Teile in eine einheitliche, sinnlich greifbare Bildform. Das ergibt auf naturalistisch vollplastischer Grundlage einen neuen, dekorativ-idealisierenden Schönheitstypus, der während der ganzen folgenden Jahrzehnte in Geltung bleibt. Die Vereinfachung, die in den frühen und unverbrauchten Anfängen dieses Stiles zu einer plastischen Großzügigkeit führte (Tafel 204), geht aber bald in eine gewisse Leere und in einen komplizierten Schematismus über. In den Wadowerken aber wird die Formgebung noch von einer Summe von Qualitäten beherrscht, die sich als feiner Geschmack, Eleganz, maßvolle Zurückhaltung, Klarheit und malerischer Schmelz darstellen.

T a f e l 212 und 213. Wie weit die malerische Durchdringung der plastischen Werte gehen kann, sobald diese aus der vollkörperlichen Bindung gelöst sind, läßt das schöne Bronzerelief des Horyuji erkennen. Hier müssen wir schon in der Wahl der Technik, allein schon in der Tatsache des Bronzereliefs eine bewußte künstlerische Absicht voraussetzen, in derselben Art, wie dies bei der Inanspruchnahme des Tonmaterials der Fall war. Dieses Relief zeigt, wie stark tatsächlich die malerischen Tendenzen das künstlerische Interesse der reifen Wadozeit beherrschen. Die kompositionelle Anlage ist einfach, klar übersichtlich und von einer auffällig weichen, räumlichen Tiefe. Irgendwelche Raum-, Boden- und Hintergrundandeutungen fehlen aber vollkommen; Raum bedeutet hier nicht Raumillusion, sondern die ideelle Bildräumlichkeit, in der die

Gestalten sich frei auswirken können, aber an eine reliefmäßig-plastische Erscheinung wieder gebunden werden. Die Tiefe wird durch plastische Differenzierung und durch Motive freikörperlicher Haltung geschaffen. Die drei Hauptfiguren sind plastisch am stärksten herausgearbeitet; die beiden Bodhisattvas stehen etwas schräg in die Bildtiefe hinein, wirken somit gewissermaßen als Raumschieber; die Köpfe der beiden Schüler sind plastisch matter getönt, kommen aus dem Hintergrund her und sind kleiner gebildet; so wirkt es, als ob sie weit von den anderen entfernt seien. Diese formale Unterscheidung ist zugleich eine gegenständliche; Menschen und Gott sind weit voneinander geschieden. Dadurch nun, daß die Köpfe der Schüler die schräge Tiefenbewegung der Seitenfiguren noch weiter in die Tiefe hinein fortsetzen, erhält die Mittelfigur des Amida eine gewisse freie Räumlichkeit; seine Plastik wird dadurch wirkungsvoll gesteigert und seine Gestalt isoliert. Auch durch die Überhöhung durch den Sockel, durch den nach oben ansteigenden Nimbus und durch die seitlich nach der Mitte zustrebende Haltung der Nebenfiguren wird die Amidagestalt in den Mittelpunkt der frontalen Anlage gerückt und dadurch auch ihrer Bedeutung nach zum Hauptmoment erhoben; in dieser Mittelfigur ist die ganze Anlage zentriert. Ihr Typus zeigt gegenüber dem Hakuhotypus bedeutende Abweichungen: die Beine sind nicht als ein geschlossenes Massiv gebildet, sondern sind als natürlich elastische Körperteile übereinander gelegt; beide Füße liegen offen und sind unbedeckt; die Armhaltung ist weich und körperlich frei. Die Mudra ist sehr kompliziert; beide Hände sind mit freienttalteten Fingern vor die Brust gelegt, die rechte Hand mit der Handfläche schräg nach außen gestellt, während die linke den Handrücken nach außen kehrt und etwas tiefer liegt; ihre Finger umgreifen den Daumen der rechten Hand (Tafel 213). Eine derartige Komplizierung ist ein typisches Zeichen für die ganze spätere Nach-Hakuhozeit (vgl. auch Tafel 218); sie bedeutet gleichzeitig eine Differenzierung der gegenständlichen Motive in Richtung ihrer symbolischen Ausdruckswerte. Die birnenförmige Kopfform ist ebenfalls neu; auffallend sind die vollen, abgeschrägten Backen und der sehr kleine, weiche Mund. Die Gewandgebung mit den beweglichen, stofflich empfundenen Falten erinnert an die Figur Tafel 170. Der Typus der vollkommen bekleideten Gestalt, so weit es sich um eine sitzende Buddhafigur handelt, fällt gegenüber dem Typus der Hakuhozeit auf (Tafel 136, 157). Die Nebenfiguren schließen sich enger als die Hauptgestalt an den gewöhnlichen Hakuhotypus an; doch ist die Haltung ungleich flüssiger und beweglicher schlanke und biegsame Gestalten, weich in ihrer organischen Sinnlichkeit und reizvoll in ihrer etwas pittoresken Gebärde. Arm- und Kopfbewegung sind freier und leichter als in den freiplastischen Figuren; am auffälligsten ist ihre Schrägstellung nach der Tiefe zu und die leichte Drehung um die eigene Achse. Die Schülergestalten sind von einer starken und frischen Realistik; man sieht außer den abgezehrten, charakteristischen Köpfen den knochigen Brustkorb, den langen Ärmel und den nackten Unterarm. Die Köpfe zeigen starke Backenknochen, hohle Backen, schrägstehende Augen und Augenbrauen, wulstige Lippen, kahle und etwas spitzige Schädel; ihre Realistik erinnert an die Relieffiguren am Sockel der Jakushijitrinität und an die Rakanfiguren der Tongruppen des Horyuji (Tafel 200). Die Komposition vereinigt in ähnlicher Weise wie dies bei den Szenenbildern der Pagode der Fall war, die Darstellungsgegensätze der idealen Heiligengestalten und der realistisch menschlichen Schülergestalten zu einer geschlossenen Bildeinheit. Die Arbeit ist äußerst reich und fein überarbeitet; die Übergänge sind weich, die Reliefierung gleichmäßig abgetönt, so daß ein durchlaufendes Gewebe von Licht- und Schattentönen entsteht. An neuen Bildfaktoren treten uns somit folgende entgegen: die Technik, die räumliche Tiefe, die Schrägstellung der Nebenfiguren, der Gestalttypus des Amida und die auf malerische Wirkung gestellte Modellierung, die die Darstellungsskala vom heiligen Amida bis zu den Charakterköpfen der

beiden Schüler umfaßt. Das kompositionelle Zusammenspiel beruht auf räumlichen, plastischen und gegenständlichen Momenten: lineare Beziehungen fehlen ganz. Wie reich und geschlossen der bildmäßige Aufbau ist, zeigt der mittlere Ausschnitt auf Tafel 213.

Die Beziehungen zu Hakuhoformen und zu Wadotendenzen sind unverkennbar; umso auffälliger sind die Abweichungen, die nur zu einem gewissen Teil einer späteren Entstehungszeit angerechnet werden können. Als Hauptmoment müssen wir eine Rückwirkung der Tangmalerei auf die Reliefplastik in Anrechnung bringen[1]. Die Abänderungen lassen sich, wie der Vergleich von Tafel 141 mit Tafel 212 zeigt, nicht als Ergebnisse einer besonderen Entwicklung der freiplastischen Formen ansehen. Sowohl für die Kwannongestalten als auch für die Amidafigur lassen sich in den Fresken im Kondo des Horyuji Analogien finden[2]. Auch die Nachgiebigkeit der Raumtiefe, die leichte Beweglichkeit der Haltung und die rein malerische Auswertung der Oberfläche wird durch den Zusammenhang mit der Malerei verständlich. Hier müßte eine Spezialuntersuchung über den Einfluß der Malerei auf den Stil der späteren Tangplastik einsetzen. Die Fresken des Horyuji werden wir etwa dem ersten Drittel des 8. Jahrhunderts zuschreiben können; wir werden daher nicht fehl gehen, wenn wir das Bronzerelief noch dem reifen Wadostil zuschreiben.

Tafel 215 bis 217. Den Schluß der Bildfolge mögen nunmehr einige Werke bilden, an denen sich ein Eindruck der Lacktechnik und der daraus sich ergebenden Formprobleme gewinnen läßt. Die Figur des Koryuji überrascht auf den ersten Blick durch ihre altertümliche Formbildung, die gar keine Veranlassung zu geben scheint, eine neue Technik sich zu eigen zu machen. Wir müssen allerdings betonen, daß es sich bei dieser Figur noch nicht um das eigentliche Kanshitsu handelt, sondern nur um eine Weiterbildung der Lacktechnik, wie sie schon in den Werken des reifen Suikostiles zu finden war (siehe 4. Kapitel). Diese erweiterte Lacktechnik ist hier wesentlich nur dazu verwendet, die stofflichen Beitaten als räumlich gesonderte, plastische Teile zu scheiden. Das Gewand ist nicht nur plastisch, sondern auch dinglich als Gewand charakterisiert; um den Leib ist es gegürtet, wobei die krausen und weichen Falten eine freistehende Rüsche bilden; nach dem Sockel zu fällt der Rock ebenfalls frei ab. Die Falten folgen nicht mehr der Lage der Oberschenkel, sondern gleiten senkrecht ab (Tafel 216, 217); ebenso über dem hochgelegten Bein und an den vorderen Partien des Sockels (Tafel 215). Da der Rock räumlich vom Sockel getrennt ist, wird auch das herabhängende Bein verdeckt; es schimmert nicht unter der Gewandmasse durch, da zwischen Sockel und Übergang genügend Raum freibleibt. Das bedeutet aber nicht, daß der Eindruck der Körperhaftigkeit verloren geht; Fuß und Knöchel stehen frei; an den Stellen, wo das Gewand nicht an den unteren Sockelkranz anstößt, bilden sich tiefe Schatten; man kann das Gewand mit seinen senkrecht plissierten Kleidfalten, die in einem weiten Bogen rund um den Körper abstehen, mit einem Reifrock vergleichen. Darin liegt gegenüber den früheren Werken ein — man kann leider nicht sagen — Fortschritt, aber ein vollkommen neues Moment plastisch-stofflicher Darstellung und räumlicher Erweiterung der Bildform. Dekorative, freiplastische und realistische Tendenzen scheinen sich vermischt zu haben; der plastische Komplex ist erweitert worden, die stoffliche Besonderheit zu einer räumlich getrennten Besonderheit gesteigert worden, aber durch die altertümliche Bindung wieder in dekorative Werte verbildlicht; dem geschlossenen Massenumriß steht somit eine räumlich gesteigerte Gliederung der Bildplastik gegenüber. Die auffallende senkrechte Folge der Falten, wie wir sie ähnlich bei Figur Tafel 178 hatten feststellen können, scheint hier durch eine gewisse Unbeholfen-

[1] Dasselbe gilt auch für die zahlreichen Tonreliefs, wie im Okadera, Reisanyi u. a. m.

[2] Vgl. auch das bereits erwähnte Gehänge des Kwanjiüj, Abb. in Jap. Temples Tafel 215 bis 217.

heit gegenüber der Technik bedingt zu sein und durch jene Absicht, das Gewand nicht nur plastisch, sondern auch räumlich zu distanzieren. Das ist, wie aus den Ansichten Tafel 215, 216 zu ersehen ist, nur möglich, wenn der Rock hinten senkrecht abläuft, nicht den Formen der Oberschenkel folgt; daraus ergibt sich die Fortführung der senkrechten Falten rund um die Figur herum. Der steife, etwas gleichförmig-schematische Faltenwurf ist demnach kein Zeichen archaischer oder archaisierender Tendenz; die Figur muß weit von der Figur Tafel 125, mit der sie gerne zusammen genannt wird, getrennt werden. Auch die übrigen Bildpartien wiederholen das nicht gerade ersprießliche Nebeneinander alter und moderner Motive. Der Oberkörper ist wenig differenziert, die Armhaltung hart, ebenso das Profil mit der durchlaufenden Stirn- und Nasenlinie und der zurückweichenden Mundpartie. Alles das verstärkt den altertümlichen Ausdruck; dem entgegen aber stehen diejenigen Formmomente, die, wie bei der Rockbildung, ganz neue Bildungen aufweisen; so hängt das Gehänge, das von den Schultern einwärts gegen den Schoß zu herunterfällt, frei vom Körper ab; eine räumliche Trennung von plastischen Teilen hatten wir, ausgenommen solche, die durch die Arme seitlich abgesondert werden, nur bei Figur Tafel 106[1] feststellen können, jedoch in ganz bescheidener Weise; hier aber wird die künstlerische Bildmäßigkeit durch das Behängen des Körpers mit räumlich gesonderten Teilen bereits bedenklich in Frage gestellt. Die Körperhaltung ist trotz des gleichförmigen Umrisses unruhig; der Schoß liegt sehr tief, der rechte Ellenbogen ist weit vorgestellt, der Rumpf entsprechend gebogen, der Kopf und die rechte Schulter sind gesenkt, das Gesicht liegt in einer starken Neigung zur Vorderansicht; an der Armhaltung fällt auf, daß der stark sich verjüngende Unterarm nicht schräg zur Vorderansicht steht, sondern gegen den Körper zu gedreht ist, so daß der Handrücken fast parallel zum vorderen Bildrand zu liegen kommt; die Finger selbst sind sehr lang und hart. Die linke Hand liegt nicht auf dem Knie auf, sondern bleibt schwebend, wobei die Finger sich manieriert auseinanderspreizen; auch die Zehen an den Füßen sind einzeln gesondert. Man sieht also ein durchgängiges Bestreben, die einzelnen plastischen Teile gemäß ihres natürlichen Vorhandenseins freiräumlich zu scheiden, die Bildform durch unregelmäßige Schräglage der Bildteile tiefenmäßig zu beleben und durch anschauliche Greifbarkeiten zu bereichern. In der Durchführung dieser Probleme läßt sich aber eine recht unerfreuliche Verirrung des künstlerischen Instinktes erkennen. Auch das Gesicht wirkt unklar: die starke Tiefenansicht ließe den breiten und krausen Mund etwa formal noch berechtigt erscheinen, aber die harte Bildung der Nase und der Augenbrauen kontrastieren ganz unverhältnismäßig zu den offenen Augen; die Gesichtszüge tragen, wie bei den Figuren Tafel 80, 81, jenen mürrischen Ausdruck schlechter Laune, für dessen gegenständlich besondere Bedeutung ich keine Erklärung weiß[2]. Die Seitenansichten (Tafel 216, 217) zeigen eine recht zusammenhanglose Übertreibung der dinglichen Einzelteile; der breite Sockel, der weit vorspringende Sockelfuß, die harten, runden Zehen, die schwebende Hand, der schmächtige Hals, der große Kopf — alles das ist sowohl unproportioniert als unrhythmisch. Wir dürfen uns nicht scheuen, gegen-

[1] Siehe die Seitenansicht Tafel 109, wo die Schmuckkette frei vor der Brust hängt.

[2] „This statue is the companion piece to the Hokan Nyoirin (in unserer Bildfolge Tafel 125) and though we have called it Nyoirin, as we did the other, there are the same excellent reasons for believing it to be a representation of Miroku. The name of Hokei ist given from its head dress.“ (Jap. temples and their treasures, Tokyo, 1910; Seite 108). Diese Notiz zeigt zur genüge, wie wenig Sicherheit auch von maßgebender Seite aus bei der ikonographischen Bestimmung herrscht und wie nebensächliche Anhaltspunkte eigentlich herangezogen werden. In der Kokka ist die Figur als Padma-cinta-mani-avalokitesvara bezeichnet. Es soll hier noch beigefügt werden, daß für die freie Lage der linken Hand auch gegenständliche Bestimmungen herangezogen werden können; die Hand würde demnach als in segnender Haltung aufzufassen sein. In diesem Falle aber müßten wir zugeben, daß der Ausdruck des Segnens ganz eindruckslos und bedeutungslos geworden ist.

über einer solchen Figur, was ihre künstlerische Leistung betrifft, Stellung zu nehmen; erst wenn wir minderwertige oder unbedeutende Arbeiten als solche erkennen, können wir zu einer richtigen Wertung und Einsicht der Meisterwerke und ihrer Formwerte gelangen. Was nun die Datierung betrifft, so wird man das Werk einer besonderen, untergeordneten Schule zuschreiben können. Die sehr weite Auswertung der räumlichen Tiefe, die starken Verschiebungen der plastischen Einzelteile, die manierierte Übertreibung und die Absonderung der stofflichen Zutaten weisen mit Entschiedenheit auf eine Entstehungszeit hin, die außerhalb des engeren Rahmens des Wadostiles liegt; wir werden die Figur eher mehr nach der Mitte als nach dem Anfang des 8. Jahrhunderts hin zu setzen haben. Die Rückbildung würde dabei, wie schon erwähnt, auf Kosten der Unbeholfenheit gegenüber der freieren Verwertung des Lackes und der räumlichen Trennung des Rockes zu setzen sein. Die — besonders gegenüber den sonstigen Werken in so großem Formate — unbedeutende und wenig eindrucksvolle Arbeit gibt dabei Veranlassung, das Werk einer provinziellen Schule, jedenfalls einer solchen, die nicht den maßgebenden Richtungen angehört, zuzurechnen[1].

Tafel 218 bis 224. Den Schluß unserer Bildfolge soll die Trinität des Horyuji Tafel 218, 220, 222 bilden, die nunmehr bereits den Stil der frühen Tempyozeit vertritt. Das Werk ist aus einer großen Fülle von ähnlichen Werken herausgegriffen worden; es soll nur als ein einzelner Vertreter einer großen Reihe von Werken und der ihnen zugrunde liegenden künstlerischen Absichten und formalen Elemente dienen, soll nur einen kurzen Ausblick auf jene Zeit, die aus dem Boden des Hakuho- und Wadostiles aufwächst, ermöglichen[2]. Diese Trinität ist deshalb von großer Wichtigkeit, weil sie im Gegensatz zu allen bisher behandelten Werken die Verwendung der Kanshitsu-Technik zeigt. Man hat im allgemeinen als Grund für die Anwendung des Kanshitsu die Verbilligung gegenüber der Bronze angenommen; das mag bis zu einem gewissen Grade richtig sein, zumal in dieser Zeit eine äußerst umfangreiche Massenproduktion einsetzt; die zahlreichen Gründungen großer Klöster und Tempel während dieser Zeit steigerten den Bedarf an Bildwerken bedeutend. Nun sind aber auch die Meisterwerke dieser Periode in demselben Material ausgeführt, und man muß bedenken, daß die Technik des Kanshitsu eine sehr langwierige und komplizierte ist, viel Geduld und große Sicherheit erfordert. Die Anwendung dieses Materials ist von nun an so durchgehend, daß sich, an diese Tatsache anknüpfend, für die entwicklungsgeschichtliche Abfolge der Stile ein neuer, besonderer Abschnitt festlegen läßt, ähnlich wie dies im vorigen Jahrhundert durch das Eindringen der Tangformen der Fall war. Alles das weist darauf hin, daß nicht die ökonomischen Gründe allein maßgebend gewesen sein können; wir müssen vielmehr die Tatsache berücksichtigen, daß dies Material und diese Technik den künstlerischen Tendenzen jener Zeit am vollkommensten entgegenkamen, ihnen am meisten entsprachen. Die malerische Weichheit, die plastische Greifbarkeit, die stofflich-räumlichen Scheidungen, die dekorative Steigerung der Einzelheiten, die Vereinfachung der Gesamtform — alle diese Formwerte, die unter Anschluß an den Wadostil die hauptsächlichsten Bildformen des Tempyostiles ausmachen, lassen

[1] „Historischen" Quellen nach soll die Figur im Jahre 603 a. D. vom koreanischen Hof dem Prinzen Shotoku gewidmet worden sein; dieser soll sie an Katsu Hatagawa gegeben haben, der darauf einen Tempel für sie gründete und ihn Kokoji nannte. Wir können an der Hand der stilkritischen Erfahrungen ermessen, wie wenig ausgiebig alle diese Überlieferungen sind, und daß sie in der Form, unter der sie bekannt sind, gar nicht zu verwerten sind.

[2] Als einige der schönsten Beispiele der frühen Tempyozeit seien erwähnt: der Miroku des Horyuji (Abb. J. T. Tafel 230); die Yuichimen Kwannon des Shorinji (Abb. J. T. Tafel 241) und der Miroku im Besitz der Kunstschule Tokyo (Abb. Kokka 33). Als Beispiele der schönsten, frühen Tonfiguren mögen die Begleitfiguren der Fukukensaku im Sangatsudo des Todaiji, Nara (Abb. Selected relics Band XI) und die Shitenno des Kwaidanin des Todaiji (Abb. J. T. Tafel 227 bis 229) gelten.

sich in diesem Material ungleich freier entwickeln als in der Bronzetechnik[1]. Ich nehme zur Erläuterung ein einzelnes Motiv vorweg, und zwar das der Faltenbehandlung, wie es sich bei einem Werk der reifen Wadozeit in Bronze und wie es sich in der Kanshitsutechnik der Tempyozeit ausdrückt[2]. Bei Figur Tafel 214 sind die Falten als weiche, plastische Stege aufgelegt; man will ohne Absonderung und Durchbrechung eine plastisch akzentuierte Oberfläche, die malerisch wirkt und ohne allzu heftige Bewegtheit die Grundmasse versinnlichen soll, erhalten; plastisch durchlaufende Vereinfachung, aber reiche malerische Abtönung; stoffliche Differenzierung und gleichzeitig plastisch-bildmäßige Geschlossenheit. Nehmen wir das Motiv im Kanshitsu: ein je nach Bedarf mehr oder weniger dicker Draht wird in die Rohmasse eingefügt; dann wird die Oberfläche gleichmäßig überbaut und abgedeckt, so daß die erhöhte feste Einlage sich weich aus der plastischen Grundmasse ablöst, ohne abgesprengt zu werden; so wird auf dem einfachsten Wege eine äußerst plastische Bewegtheit und weiche malerische Tönung erreicht, unter gleichzeitiger Überordnung der idealistischen Grundform. Durch diese, ich möchte sagen handgreifliche Technik steigert sich der sinnliche Wert der Formwirkung ungemein und gibt gleichzeitig dem plastischen Bildmaterial eine reale Elastizität. Die Bildform wächst gewissermaßen zusammen wie ein Baum, der seine Jahresringe ansetzt; diese organische Behandlung der plastischen Masse stimmt durchaus zu der organischen Auffassung der körperhaften Bildform. Der plastische Eindruck, soweit man unter plastischer Arbeit die Tätigkeit der formenden Hände, ihre unmittelbare Berührung mit der nachgiebigen Masse, und unter plastischer Wirkung den sinnlich greifbaren Ausdruck der lebendigen, rundkörperlichen Bildmasse versteht, gewinnt an der Hand dieser Technik an Realität und unmittelbarer Anschaulichkeit.

Tafel 218, 220, 222. Die drei Figuren der Trinität sind räumlich weit voneinander getrennt; die breite Basis der Sockel verbindet zwar die drei Figuren auf der Grundfläche, sondert die Gestalten als solche aber weit voneinander ab. So bildet jede Gestalt eine selbständige plastische Bildeinheit; dementsprechend ist die Gesamtkomposition nicht mehr ein durchgreifend klares und bewegtes Zusammenspiel, sondern nur eine einfache — allerdings anschaulich klare — Beiordnung, unter Betonung der symmetrischen Anordnung der Mittelfigur und der Korrespondenz der beiden Seitenfiguren. Der Vergleich mit der Jakushitrinität (Tafel 135) läßt sofort die mächtige Beziehungsunmittelbarkeit, den gegenständlichen Darstellungsreichtum und die imposante Aktivität der impulsiven Bewegtheit und der dynamischen Kräfte vermissen. In dieser Trinität bilden die Figuren eine stille, feierliche Versammlung, ein ruhiges Beieinandersein. Es fehlt

[1] Dabei muß noch die Bemerkung angefügt werden, daß viele neu auftretende Einzelmotive — und zwar gerade solche, die man wieder gern mit Gandharavorbildern in Beziehung setzt — sich als einfache Folgerungen aus dem neuen Material und der neuen Technik ansehen lassen.

[2] Eine genauere Beschreibung der Technik findet man in einem Aufsatz von Hamada Kosaku, Sculpture of the Tempyo-Aera, Kokka, Heft 183 (abgedruckt in „W. Colm, Einiges über die Bildnerei der Naraperiode", Oesterheld, Berlin). In Jap. Temples sind folgende Notizen angegeben (Seite 88): „The use of Kanshitsu" literally „dried Lacquer" is a process of Chinese origin arising probably from the attempt to find a substance capable of being moulded and which would be more durable than clay. In the earlier stages of dried lacquer sculpture a skeleton of wood was covered with a paste of lacquer mixed with earths or lint or fibre, and the surfaces modelled in the wet material quite in the manner of clay. Later, as the material was expensive and this process was wasteful, cloths were steeped in fresh lacquer and hung on the wooden skeleton where they stiffened into shape. Last, and most practical of all the methods, was the so-called „hollow statue" process, in which a model of clay was made and covered with lacquered cloths. When both clay and lacquer had hardened, the inside was dug out leaving a tough shell which would not warp nor split, which was impervious to the attacks of insects, and which offered an ideal surface for the application of gold or colours. In a few instances a basket-work form was made and smeared with the lacquer paste, a method probably contemporary with the hollow statue process."

die große, monumentale Unterscheidung zwischen dem Buddha- und dem Bodhisattvabegriff. Wohl ist der Thron der Mittelfigur größer als die Sockel der Nebenfiguren; aber das bedeutet nur eine quantitative Unterscheidung; zudem wird dieser Gegensatz dadurch wieder zu einem Teile aufgehoben, daß die aufrecht stehenden Gestalten der Bodhisattvas die sitzende, fast klein wirkende Amidafigur weit überragen. Auch der Unterschied von Ruhe und Bewegung geht verloren, denn durch die intensive Handgeste des Amida erhält auch die Mittelfigur den Ausdruck einer gewissen Aktivität, einer sichtbaren Handlung, während die Bewegung der Nebenfiguren zu einer reizvollen, nur leicht beweglichen Haltung herabgemindert ist. Der Gestus der Nebenfiguren nimmt nur wenig Bezug auf die Mittelfigur; alle drei Figuren aber wenden sich gleichzeitig, jedoch jede für sich, an den Beschauer; nicht gerade mit besonderer Anteilnahme, aber doch so, daß sie angeschaut sein wollen und sich entsprechend halten und bewegen, gewissermaßen sagen, was sie zu sagen haben, und zur Schau stellen, was sie zu zeigen haben. Aber man vermißt den Eindruck jener — in heiligem Glauben versunkenen — himmlischen Gewißheit und jener abgründig innerlichen Weisheit, wie ihn die alten Werke vermittelten; dafür ist ihnen eine neue Würde, ein reizvoller Anstand und eine gewisse tanzartige Feierlichkeit zu eigen. Wir können also schon bei den Problemen der Gruppenkomposition einen wesentlichen Abstand von den Trinitätsdarstellungen der Hakuhozeit feststellen; es fehlt die Intensität der formalen Vermittlungen, die innerliche Zusammengehörigkeit der Figuren untereinander und die persönliche Anteilnahme an der heiligen Handlung, andererseits sind die Beziehungen zum Beschauer zwanglos offener geworden, die Gestalten stehen freier im Raum, ihr Zusammenschluß beruht mehr auf malerischen als plastischen Wirkungen, und auch die Buddhafigur hat einen Tätigkeitsausdruck erhalten. Man merkt es den Gestalten sofort an, daß sie für das Publikum der andächtigen Menge da sind, somit offenkundiger einen besonderen Zweck enthüllen; sie wirken als eine — wenn auch heilige — Schaustellung, weniger als eine künstlerische Tat, die notwendig und nicht zu hemmen war, die wirkt, weil sie geladen ist mit unbewußten Kräften, und gar nicht anders kann, als schon durch ihr einfaches Dasein Kräfte zu entzaubern.

Tafel 218 und 219. Die Auflösung der Gruppeneinheit in einzelne, weitgetrennte, nur lose miteinander verbundene Gestalten bedingte naturgemäß eine größere freiplastische Betonung der einzelnen Figuren. In der sinnlich-körperlichen Auffassung der plastischen Formbegriffe dürfte auch der Hauptgrund für das Auseinanderfallen des Gruppenzusammenhanges zu suchen sein. Die großen Sockel isolieren jede Gestalt für sich als eine rundplastisch selbständige, räumlich gelöste Einheit. Die Sockelbildung enthält bereits das ganze Programm der neuen Stilauffassung: reiche Gliederung, sicheres Gefühl für rhythmisch-dekorative Massenverhältnisse, dreidimensionale Klarheit, sinnliche Steigerung der plastischen Masse durch Ausrundungen und Auskurvungen, das Vorherrschen großer, doch reich bewegter Linien und die Einstellung auf dekorativ prächtige Erscheinung. Die Sockelbildung wirkt geradeso neu und unvermittelt, wie es bei dem Sockel der Jakushitrinität der Fall war (Tafel 135). Drei runde, flache, breitabgesetzte Platten bilden die untere Basis des Sockels; die Kreise sind in durchlaufende Bögen, deren Spitzen abwechselnd nach innen und nach außen gerichtet sind, aufgeteilt; das bedeutet soviel wie Verdeutlichung der dreidimensionalen Gegebenheit, Winkelung der Masse nach der Tiefe zu und detaillierende Belebung, ohne den großen Zusammenhang der Grundlinien aufzuteilen. Die obere Platte wird von einem flachen Lotusblattkranz, der in der Mitte den Kelchstengel umschließt, bedeckt; seine Blätter zeigen die typische Tempyoform: flach und breit in der Form, leicht und geschmeidig ausgewölbt, die Spitze weich, aber energisch hochgezogen, die Blattwölbung etwas vertieft; darin liegt größte Einfachheit bei einer gleichzeitig plastisch raffiniert gesteigerten

Abtönung. Der Stengel ist zu einem Knollen verdickt, dessen schalenförmiges Profil wundervoll nach dem kegelförmigen Blütenkelch hin vermittelt. Die Gliederung dieses Sockels ist also sehr reich und geschmackvoll ausbalanciert und bedeutet eine geradezu programmatische Darlegung der Dreidimensionalität. Er trennt nicht mehr lediglich wie in den früheren Werken (Tafel 106) die Gestalt vom Boden, sondern schneidet sie auch aus der begrenzten Bildschicht frontaler Anlage heraus und stellt sie frei in den allseitig umgebenden Raum hinein.

Die rhythmisch-dekorative Bildmäßigkeit des Sockels bedingt eine ebensolche Fortsetzung in der Anlage der Gestalt[1]; dadurch wird von vornherein die Körperhaftigkeit der Figur dekorativ begrenzt und ihre formale Auffassung festgelegt; zugleich aber auch wird ihre Rundkörperlichkeit als etwas Selbstverständliches gegeben und klargelegt. Die Gestalt muß also, wenn sie den Voraussetzungen des Sockels folgt und beide Bildteile nicht auseinanderfallen sollen, einerseits rundkörperlich und tiefenmäßig durchgebildet werden, andererseits bildmäßig dekorativ aufgebaut werden. Hier macht sich nun der Unterschied zu den älteren Werken wieder deutlich fühlbar; es handelt sich nicht mehr um eine Versachlichung, Entkörperung oder reine Idealisierung der Gestalt, sondern um ihre dekorative Verbildlichung. Die Figur wird demgemäß in einen gleichförmig geschlossenen Umriß hineingespielt; die Profilierung vom Kopf bis zu der untersten Sockelplatte bildet eine durchlaufende Einheit, die mit weitausladenden räumlichen Intervallen durchsetzt ist. Die Wirkung dieser Profile ist, da sie ausnahmslos frei gegen den Hintergrund stehen und nirgends unterbrochen und überschnitten werden, eine silhouettenhaft-lineare; die lineare Wirkung bedeutet aber nicht den Abschluß einer kantigen Massenebene; die Sockelkurven reißen in immer neuem Anlauf die Masse aus der linearen Silhouette in die Rundungen hinein, und von dem Gestaltumriß löst sich die Körpermasse zu einer tiefenmäßig anschwellenden Rundmasse ab; so treten aus dem Profilumriß die Wölbungen des Kopfes, der Brust, der Arme und der Beine heraus und lassen den Umriß nur als einen frontal bedingten Abschluß einer Rundmasse stehen. Diese Rundkörperlichkeit gipfelt in der Bewegung der Unterarme. Der silhouettenmäßigen Einheit von Sockel und Gestalt muß auch, was den Verlauf der Masse betrifft, die rundkörperliche Einheit entsprechen; das wird außer den eben schon genannten Momenten dadurch erreicht, daß das Beinmassiv fast über die ganze Kelchplatte verteilt wird; die Kniee und der Rückenabschluß (Tafel 219) liegen fast am Kelchrand, lassen nur einen schmalen Rand stehen, der die Gestalt gegenüber dem Sockel als einen besonderen Bildteil hervorhebt. So entstehen sehr breite Seitenteile, die sich nach vorn zu weit öffnen; die Grundform bildet somit ein nach vorn sich erweiterndes Viereck. Dadurch wird einmal die Ausgleichung der Körpermasse an das Kelchrund erreicht, zugleich aber auch eine frontale Verdichtung der Figur gegenüber dem gleichmäßigen Rundverlauf des Sockels. Entsprechend dem frontal gleichförmigen Profilabschluß ist die Figuranlage nach den Gesetzen der Symmetrie geordnet; wie aber der Profilabschluß keine lineare Silhouette mehr bedeutete, so ist auch die Symmetrie keine solche der Fläche oder der Raumschichten mehr. Ein Mittellot oder eine Raumachse ist nicht festzulegen, wohl aber eine rundkörperliche Gruppierung der Masse nach der Mitte zu (Tafel 218): die Beine sind nach der Mitte zu gewinkelt, die Hände liegen unmittelbar links und rechts von der Bildmitte, frei vom Körper abstehend; Brust und Gesicht sind symmetrisch geordnet; die Rumpfmasse wölbt sich nach der Mitte zu. Die Unterarme und die Hände bilden den sichtbarsten Ausdruck dieser Gruppierung; das Beinmassiv ist in entgegengesetzter Richtung wie die Unterarme entwickelt; die Schenkel- und Unterarmpartien durchkreuzen sich gewissermaßen. Es

[1] Das soll nicht heißen, daß die Anlage der Figur nur aus der Anlage des Sockels sich folgere, sondern soll lediglich die Gemeinsamkeit der plastischen Durchbildung von Sockel und Figur darlegen.

handelt sich also um eine freiräumliche Gruppierung aller Bildteile um eine plastische Mittelachse; damit hat die Rundkörperlichkeit ein ihr entsprechendes Kompositionsschema gefunden: nicht mehr das Dreieck bildet die Grundidee bei der Massenverteilung sondern — um durch einen übertriebenen Vergleich den Unterschied zu dem früheren Formaufbau zu verdeutlichen — die Zeltform. Die gesamte Bildform vom Sockelfuß bis zum Haarschopf bleibt somit in der Vorderansicht einem Dreieck eingeordnet; das Mittellot ist aber keine lineare Projektion mehr, sondern stellt sich als die Mittelachse einer Rundmasse dar. Das Sockelprofil läßt sich von jedem beliebigen Standpunkt aus ablesen, bleibt sich immer gleich; die Massenschichtung der Figur ist keine terrassenförmige (Tafel 5) oder bogenförmige mehr (Tafel 118), sondern ist einem Kegel angeglichen. Eine gleichförmige Rundanlage liegt aber nicht im Sinne der hieratischen Kunst; sie wird daher durch das Prinzip der Frontalität modifiziert; die Rundkörperlichkeit wird an die Frontalität angeglichen. So wird hier der Oberkörper und der Kopf in die rückwärtige Bildhälfte verlegt (Tafel 219); dadurch erhält der kegelförmige Rundverlauf eine gewisse Konstituante; außerdem werden die Bildteile nach vornhin konzentriert, die Beinbasis ist nach der Vorderansicht hin geöffnet, die Seiten verjüngen sich nach der Tiefe zu und die Hände sind weit gegen den vorderen Bildrand zu gerückt. Im Sinne der Rundkörperlichkeit aber werden die Seiten — der Rundung entsprechend — sehr vertieft und breit angelegt; alle Übergänge werden ausgewölbt und durch die Gewandmasse ineinander übergeleitet. Erst oberhalb des Ellenbogens, der etwa die Bildmitte bezeichnet, tritt der Wechsel von Rundmasse zur Frontalität ein. Der eindringliche, weitvorstrebende Handgestus bildet aber zugleich ein wirksames Gegengewicht gegen die nach rückwärts verlegten Partien des Rumpfes; erst der Kopf überhöht die ganze Anlage. Ähnlich liegen die Verhältnisse innerhalb der Vorderansicht (Tafel 218); die Schultern und der Kopf streben aus dem umschließenden kegelförmigen Rahmen heraus und sichern dadurch der ganzen Gestalt die Herrschaft über den Gesamtaufbau der Komposition; dadurch wird das figurale Moment nicht von der bildmäßig-dekorativen Tendenz erdrückt. Ein mächtiger Atem belebt die ganze Anlage: die unteren Sockelpartien fliehen weit nach innen, als ob ein saugender Atem sie anzöge; in dem bauschigen Stengelknoten scheint die Kraft wie in einem Ballon gesammelt zu sein, um dann in dem steilen Kelch strahlenförmig auszubrechen; erst in dem Gestus der Arme wird diese Bewegung umgekuppelt, vom Elementaren ins Figurale übersetzt. Die Hände spielen also auch hier wieder in allen Fragen der Komposition eine Hauptrolle. Die Mudra zeigt dieselbe Differenzierung wie bei dem Amida des Bronzereliefs (Tafel 213); die Finger beherrschen jede Stellung und Bewegung; nicht nur in ihrer Lösung von der Hand, sondern auch in der Stellung und Haltung jedes einzelnen Fingers erreicht der Ausdruck eine äußerst reiche, plastische Prägnanz. Daumen und Ringfinger sind nach der Mitte zu geneigt, während die übrigen Finger sich gegen den Beschauer hin entfalten; die einzelnen Finger sind gebogen, die Fingerspitzen abgeschrägt, die Nägel angedeutet und die Knöchel gekrümmt. Diese organisch-detaillierende Durchbildung und freiplastische Differenzierung der Fingerhaltung ist eine typische Bildung der Tempyozeit. Diese Zeit hat wundervoll schöne, ausdrucksbewegte Hände geschaffen, aber leider auch für eine übertrieben manierierte Durchbildung den Anlaß gegeben, die dann später ins Formelhafte und Gezwungene übergeht. Der Kopf zeigt ähnlich wie der Amida des Bronzereliefs (Tafel 213) eine birnenartige Form; die Kopfseiten bleiben auch in der Vorderansicht voll sichtbar: In der Durchbildung der Gesichtsteile kommt wieder die neue Technik deutlich zum Ausdruck: schon bei der Chugujikwannon (Tafel 113) konnten wir feststellen, wie die weiche Ebenheit des Gesichtes durch die gradartige Verschärfung einzelner Teile wie Lippen und Augenbrauen plastisch akzentuiert wurde; das trat bei Figur Tafel 187 noch deutlicher in Erscheinung; hier

ermöglicht nun das weiche Material unter Verwertung harter Einlagen eine prinzipielle Steigerung dieser Formgebung; die Backen sind voll, weich und ausgerundet; dementgegen steht die Schärfe und plastische Durchbildung der Gesichtsteile, besonders des Mundes; die Lippen bäumen sich aus der weichen Masse auf; die Oberlippe ist fast bis zum Nasenansatz hochgezogen und bildet einen kielförmig nach unten eingezogenen Bogen, während das Lippenfleisch zurückbiegt; so entsteht am Mund ein tiefer Schatten, ebenso an den schmalen, schrägstehenden Augen. Diese Schattierungen, die in einem seltsamen Widerspiel zu der vergoldeten Oberfläche stehen, geben dem Gesicht einen lebhaften Ausdruck, der zwischen vitaler Persönlichkeit und dekorativer Bildmäßigkeit schwankt. Die Ohren sind wieder durchbohrt; dem liegt kein Zurückgreifen auf die Hakuhoformen zugrunde, sondern die konsequente Ausnützung der neuen Technik; die Tonfiguren der Wadozeit zeigten eine durchgehende Verdichtung der Masse, denn das weiche Tonmaterial braucht eine feste Unterlage, es läßt sich nicht in freiräumliche Einzelnheiten absondern; bei den Kanshitsuwerken aber gibt der feste Draht die Möglichkeit, freistehende Einzelheiten in jeder beliebigen Form auszusondern; die trockene, polierte Lackmasse findet an der festen Einlage immer den genügenden Halt. Das dürfte auch der Grund für die wachsende Verzweigung der Handgesten sein. Am reichsten aber lebt die neue Technik sich in der Gewandgebung aus. Das Gewand bildet gegenüber dem Körper eine plastische wie stoffliche Besonderheit; es liegt dick auf der Körpermasse auf, die einzelnen Körperteile verbindend; es verdeckt alle offenen Stellen oder harten Brüche und kittet die gesamten Bildteile zusammen. Der Faltenverlauf bleibt an symmetrisch ornamentale Regeln gebunden; die einzelnen Faltenstege aber verlaufen in reichem Wechsel ihres plastischen Ausdrucks. Eine reiche Skala plastischer Werte, die die Prägnanz plastischer Schärfe mit der Weichheit malerischer Wirkungen vereinigt, ist die Folge dieser neuen Technik. Selbst bei den Werken der realistischen Richtung (Tafel 170) oder bei denen der dekorativen Auffassung (Tafel 202) war nicht eine annähernd so greifbare, plastische Realität des Gewandes erreicht worden. Das Gewand ist dem Körper dick aufgelegt, in seiner stofflichen Sonderexistenz betont, aber nirgends geht der Eindruck des Körpers verloren; gegenüber den Tonfiguren (Tafel 204) läßt sich an Hand des besonderen Materials eine noch weitere Steigerung erkennen. Rückblickend läßt sich nunmehr auch die Gewandgebung bei der Koryujifigur (Tafel 215) als eine einseitig übertriebene Auswertung dieses Einzelmotives feststellen. Wir müssen noch auf den Faltenverlauf an den Beinen hinweisen; beide Beine sind bedeckt durch je ein Motiv gleichlaufender Faltenbögen, die von der Mitte aus in immer größere Kurven übergehen; dabei ist aber wichtig, daß diese Faltenbögen getrennt in den Schoß zurücklaufen; erst im letzten Drittel des 8. Jahrhunderts tritt die für die spätere Zeit typische Bildung auf, nach der alle Bögen an den Knien zu einem Bündel zusammengefaßt werden.

Tafel 220 bis 224. Die Nebenfiguren repräsentieren den Tempyotypus der stehenden Bodhisattva-Gestalten; in ihnen sind dieselben Prinzipien wirksam, wie in der Mittelfigur. In der flüssigen Bewegtheit der Haltung und in der leisen Verschiebung um die Bildachse, beziehungsweise der Schrägstellung in die Tiefe hinein mit Richtung gegen die Mittelfigur, läßt sich ebenso wie in der malerischen Gewandgebung der Amidafigur eine Einflußnahme der Malerei auf die Freiplastik, anscheinend auf dem Wege über das Relief Tafel 212, vermuten. Auch die lang durchgezogenen, freibeweglichen und weichen Profilierungen (Tafel 220, 222) erinnern an eine malerische Liniengebung, wie sie etwa in den Fresken des Horyuji zu finden ist. Es scheint durchaus nicht unwahrscheinlich, daß, zusammen mit den Wirkungen des Materials, Einflüsse aus dem Gebiete der Malerei wirksam gewesen sind, den freiplastischen Stil aus seiner Gebundenheit gelöst und ihn auf eine freiere, beweglichere Formel gebracht haben,

wobei vor allem Raum und Licht als Komponenten der plastischen Wirkung herangezogen werden. Für die ganze Bewegung der Figuren bildet die Rundkörperlichkeit die formale Voraussetzung; sie verläuft organisch klar und ist plastisch-anschaulich verbildlicht. Die Unterkörperpartie wird durch die Kniestellung schräg zur vorderen Bildfläche gewinkelt; die Hüften sind kräftig markiert, der Leib ist eingeschnürt (Tafel 224), die Arme sind frei bewegt, der Kopf ist geneigt. Der ganze Körper ist durch eine durchlaufende, gewinkelte Bewegung in eine rhythmische Haltung übersetzt (Tafel 220, 222); aber nirgends bricht die Bewegung nach den Seiten zu aus oder entfernt sich weit von der Rumpfmasse; es handelt sich nur um ganz leise Verschiebungen des beweglich geschmeidigen Rumpfes: von den Füßen bis zu den Knien, von dort bis zu den Hüften und wieder nach den Schultern zu. Dazu kommen noch die Verschiebungen im Rund und nach der Tiefe: die Füße sind etwas schräg gestellt, die linke Hüfte ist zurückgelegt (Tafel 222), der Nacken etwas nach oben gekrümmt (Tafel 223), Kopf und rechte Schulter beugen sich nach vorn, während der rechte Arm sich rückwärts hält (Tafel 224). Dabei ist die ganze Bewegung vereinheitlicht, der Umriß verläuft ohne große Ausladungen und der Rumpf ist geschlossen und verdichtet. Wir treffen also auch hier wieder auf die Tendenzen idealisierender Vereinfachung der organischen Gegebenheit unter Betonung der rundkörperlichen Tiefe. Die Steigerung — gegenüber den Bronzefiguren wie Tafel 187, 214 — liegt, gemäß der Materialauswertung in der plastischen Ausrundung der einzelnen Bildteile wie Oberschenkel, Arme und Leib, in der Differenzierung der Handgesten und der weichen, plastischen Ausdeutung des abgesonderten Gewandes. An den dicken Faltenbögen an den Beinen (Tafel 220) fühlt man die — durch die weiche Oberfläche gemilderten — festen Einlagen durchschimmern; der seitlichen Ablösung des Gewandes von den Beinen und ihrer Verdickung ist alle Härte und unstoffliche Steifheit genommen; das Lackmaterial ermöglicht eine weiche, zwanglose Überleitung der Masse und eine reichere Gliederung. Die Gewandteile und die Gehängebänder werden als willkommene Möglichkeiten für eine plastische Bereicherung ausgenützt; die Falten werden weicher, voller, wechselnder, werden verschlungen und verdreht, gehäuft und wieder auseinandergezogen, immer neue plastische Werte bildend. Man geht bereits zu einer Steigerung der stofflichen Motive selbst über; so wird das Gehängeende an der Brust in reicher Fältelung durch das Brustband durchgezogen (Tafel 220, 224), in beiden Fällen in ganz verschiedener Art; die Falten zwischen den Beinen rollen sich auf (Tafel 220), legen sich in vielfältige Muster zusammen: die Halsketten werden immer reicher ziseliert. Aber alles das steht in keinem durchaus notwendigen Zusammenhang mehr mit der Gesamtform und der bildlichen Grundidee; die sinnliche Freude der Hände lebt sich darin aus, das Material verleitet zu dieser dekorativen Detaillierung. Dasselbe gilt vom Körper; die Verschiebungen der Masse, die natürlichen Schwellungen des Körpers, die natürlichen Intervalle — alles das wird im Sinne der plastischen Verlebendigung ausgewertet. In diesen Frühfiguren hält aber die Bildmäßigkeit noch immer ein stilles Maß ein; noch herrscht bei aller Pracht und Bewegtheit eine maßvolle Einfachheit und ein feiner Instinkt für die Grenzen künstlerischer Vornehmheit. Aber doch liegen darin bereits die Keime für eine Entwicklung, die vom Wesentlichen allmählich abführen und in einem formalen Virtuosentum enden mußte. Für diese frühen Zeiten aber brauchen wir uns durch solche Bedenken nicht stören lassen. Ein neues Reich künstlerischer Werte ist entdeckt; die Anschauung ist zu einer aktiven Verarbeitung der natürlichen Werte übergegangen; der Körper bildet den Inbegriff plastischer Werte, das Gewand einen solchen der malerischen Werte. Der Mensch in seiner ganzen menschlichen Erscheinung, seiner körperlichen wie geistigen Schönheit, ist zum Mittelpunkt aller Bildideen geworden. Er ist zum Inbegriff alles Lebens geworden. Es scheint die Macht des Eros gewesen zu

sein, der — gegenüber der Mystik der alten Werke — sein Recht geltend gemacht hat. Was uns an diesen Gestalten so fesselnd und machtvoll erscheint, ist weniger die Göttlichkeit des Geistes als die geläuterte Menschlichkeit des Ethos. Eine wirklichkeitsstolze Freude erfüllt diese Bildwerke mit einer Sinnlichkeit, die durch die schönheitsvolle, rhythmische Idealisierung geheiligt wird. Am Anfang unserer Bildfolge stand die Trinität des Kondo, das Ende bildet die Trinität im Dempodo des Horyuji-Klosters; zwischen beiden liegt eine reiche, wechselvolle Entwicklung, die so durchgreifend alle Formelemente verändert und umgewertet hat, daß beide Werke einander wie zwei entgegengesetzte Pole gegenüberstehen. Der archaische Stil ist in einen idealistischen übergegangen; die alte Blockmasse ist zu einem Spiel freiräumlicher und malerischer Wirkungen aufgelöst.

Der Tempyozeit öffnet sich nunmehr ein neuer, reicher Schatz von Formen und Darstellungsmöglichkeiten, der sich aus der Fülle der Beobachtung, aus den Tatsachen der Freibeweglichkeit und Rundkörperlichkeit und dem dekorativen Reichtum der Gewandwirkungen ergibt. Der Tempyostil umfaßt die ganze Darstellungsskala von der heiligen Ruhe bis zur mächtigen seelischen Erregtheit, von der überpersönlichen Verkörperung einer göttlichen Idee bis zur Darstellung aller menschlichen Affekte; von der stillen Unbewegtheit einer weltentrückten, gedankenvollen Heiligengestalt bis zu den leidenschaftlichen Kampfhandlungen der Tor- und Himmelswächter oder der grübelnden, kühlen Leidenschaft der Priesterbildnisse. Die plastische Bildform bedeutet einen Vorgang sinnlicher Veranschaulichung; die malerische Auswertung ist zu einem Kampf mit dem lichtumgebenden Raum geworden. Das alles bedeutet eine Fülle künstlerischer Erscheinungen, die weit über das Maß der früheren Stile hinausgeht. Doch dies sind Dinge, die über den Rahmen der vorliegenden Arbeit herausgreifen; nur soviel soll noch gesagt werden, daß dieser Tempyostil alle diejenigen Formen und Motive, die unter den Ausdruck der Aktivität, der Handlung, der plastischen Greifbarkeit und der sinnlich dekorativen Pracht fallen, lieber anwendet und vollkommener meistert, als jene Formen, die zum Ausdrucksbereich der Stille, der Entwirklichung, der Versunkenheit, mit einem Worte der inneren Wesenheit gotterfüllter Träume gehören. Es fehlt den Künstlern dieser Zeit die große innerliche Ergriffenheit von Träumern, Weisen und Propheten; dafür aber sind sie tiefer ins wirkliche Dasein herabgestiegen, erfüllt von der Kraft und der Schönheit des tätigen Lebens, mit einem klareren Bewußtsein für das, was dem Menschen not tut. Nicht mehr die Freuden des einsamen und reinen Priesters, sondern die Freudigkeit wirkender und helfender Menschen scheint in ihnen zu leben. An Stelle der Visionen, der gewaltigen Gedanken und der übersinnlichen Harmonien wirken aus ihren Bildwerken die Schönheiten des Leibes, des Tanzes und der Unergründlichkeit der natürlichen Kräfte; ihre Bildwerke sind Abbilder der Idealität vollkommener Menschen geworden, sind nicht mehr die Spiegelbilder einer über die Wirklichkeit hinausdrängenden, alle Persönlichkeit zerstörenden Phantasie. Diesem Idealismus, der die Formgebung durchdringt, liegt ein tiefer, ethischer Gehalt zugrunde: so gut wie die europäischen Völker haben auch die ostasiatischen Völker mit ihrem Begriff von Schönheit den der Reinheit verbunden. Die Güte des Herzens und die Selbstlosigkeit des Handelns sind Begriffe, die sowohl den christlichen, wie den buddhistischen Gedankenkreis erfüllen. Es ist dieselbe Tröstlichkeit des Ausdrucks, die einer chinesischen Kwannongestalt wie einer deutschen Madonnafigur entströmt.

Schlußwort.

Die vorliegende Untersuchung bewegte sich in sehr engen Grenzen; man wird einerseits die ikonographischen Erklärungen, andererseits die Fragen der historischen Beziehungen vermißt haben. Diese Einschränkungen aber sollen keineswegs eine Geringschätzung gegenüber diesen Problemen bedeuten; die schwierigen Arbeitsverhältnisse, unter denen die Arbeit durchgeführt werden mußte, bilden jedoch nur einen äußeren Hinderungsgrund. Ich habe mich — ehrlich gesagt — gescheut, auf Gebiete überzugreifen, die nach dem heutigen Stand der Forschung noch nicht genügend geklärt sind; diese Probleme erfordern mit Dringlichkeit ihre besonderen Untersuchungen, die einer besseren Zeit nach dem Kriege bzw. Berufeneren überlassen werden müssen. Diese Einschränkungen aber gaben gleichzeitig die Möglichkeit, das Material in seiner künstlerischen Bedeutung nachhaltiger in den Vordergrund rücken zu können, gewissermaßen die Augen mehr zum Sehen kommen zu lassen, als die Gedanken zur Überlegung. Ich bin mir der Gefahren einer solchen rein stilkritischen Stellungnahme wohl bewußt; die Berechtigung zu einer solchen glaubte ich aber daraus ableiten zu dürfen, daß ein genaues Einleben in den Formbestand die Vorbedingung und eine Vorarbeit zu aller weiteren Forschung bedeutet. Die einzelnen Zuweisungen und das Zusammenschließen zu größeren Gruppen sollen keinen Anspruch auf Endgültigkeit machen. Was aber folgerichtiger erschien, war das, durch die Vielheit und Mannigfaltigkeit dieser Werke, die doch den meisten noch ein Labyrinth bedeuten, einige Wegweiser zu finden und aufzustellen, einmal, wie wir es bei unserem einheimischen Kunstbestand gewohnt sind, auf die Einzelheiten der Formgebung und auf die Allgemeinheiten ihrer Ausdrucksbedeutungen einzugehen. Damit ist keiner weiteren wissenschaftlichen Forschung auf diesem Gebiete der Weg verlegt, aber im kleinen vielleicht manchem erleichtert, zu einem bewußteren Genuß, zu neuen Ideen und zur Besitznahme eines ihm bisher verschlossenen Gebietes zu gelangen. Ich mache gar keinen Hehl daraus, daß die Arbeit auch eine Werbeschrift sein soll, die aus einem Gefühl der Liebe zu diesen Werken heraus entstanden ist. So mögen die Erläuterungen, die nur die Bildfolge bescheiden ergänzen wollen, dazu dienen, die Welt der Fremdheit, die zwischen uns und diesen ferngelegenen Dingen liegt, ein wenig zu lichten. Als Hauptziel ergab sich daher die Klärung des einzelnen Kunstwerkes, das Beschreiben und Aufzeigen der formalen Gegebenheit, dem die Frage des Wie und die Frage des Warum zugrunde liegt. So ist aus der Beschreibung im stillen bereits eine Wertung und Erläuterung geworden. Erst dann ergab sich das Suchen nach dem Formprinzip, das Eingehen auf die Absicht und die Fragen des Zusammenhanges und der Entstehung. Es wäre reizvoller gewesen — nicht nur für den Leser — gleich mit größeren Zusammenfassungen begonnen zu haben um zu weiteren und umfassenderen Resultaten und Einsichten als die erzielten sind, zu gelangen. Aber die Achtung vor dem Objekt zwang zu einer Methode, die allerdings vom Leser viel Geduld erfordert, die aber auch eine größere Kontrolle ermöglicht,

und die zu einer gelasseneren Versenkung führt. Diese allmählich erst aufbauende Methode, die vom Motiv zum Werk, dann zum Prinzip, zur Schule, zur Entwicklung gelangt, bedingt einmal eine unausweichliche Genauigkeit, die für die Subjektivität der Einstellung entschädigt, und ermöglicht andererseits am weitgehendsten, die Werke selbst zur Sprache kommen zu lassen. Noch ein Wort muß ich sagen, warum ich das Material nicht nach einheitlich festgelegten Prinzipen geordnet habe, wofür das von Strzygowski ausgearbeitete System die nötigen Handhaben leicht geboten hätte: es schien mir gefährlich, mit einer festgelegten, systematischen Terminologie, die doch zum wesentlichen an den Erscheinungen der westeuropäischen Kunst ausgebildet und bewertet ist, an einen fremdländischen Kunstbestand heranzutreten; das schien mir von vornherein die Vorurteilslosigkeit in Frage zu stellen. Wenn wir trotzdem im Verlauf der Untersuchung auf formale Problemstellungen und auf Ausdruckswerte stießen, für die sich in der Kunst des Mittelmeerkreises merkwürdig weitgehende Analogien finden lassen, so gibt uns diese Einsicht nachträglich die umso bessere Gewähr, daß geistige und künstlerische Werte auf einem Triebleben beruhen, das irgendwie überall gleichgerichtet ist, so daß uns dasjenige, was in Ägypten, Indien oder Ostasien gedacht und geschaffen wurde, ebensogut angeht, wie das, was aus Griechenland, Italien oder Frankreich stammt. Das soll aber nicht bedeuten, daß diese geistigen Werte auch gleichgeartet seien; die kulturgeographischen Voraussetzungen, für die uns Erwin Hanslik die Augen geöffnet hat, bilden grundlegende Komponenten für die Begründung des Soseins einer Erscheinung und ihrer Entwicklung. So komme ich zu einem weiteren Punkte der angewandten Methode und ihrer Terminologie, der nochmals eine Einschränkung nötig macht. Ich habe mich, um die oft nur kleinen, formalen Unterschiede deutlicher zu veranschaulichen, solcher Ausdrücke bedient, die im Verhältnis zu dem, was sie für unsere westeuropäische Auffassung aussagen, zu kraß erscheinen mögen. Ich muß betonen, daß solche Begriffe, wie naturalistisch realistisch, Freikörperlichkeit, organische Natürlichkeit u. a. m. aus ihrem speziellen Assoziationszusammenhang mit europäischen Kunstformen gelöst werden müssen und wir sie nur in ihrem Verhältnis, soweit die ostasiatischen Stilformen in Betracht kommen, gelten lassen dürfen; sie sind nur Schlaglichter zum Zwecke der Erklärung, die aber nötig erschienen, um verständlich zu werden; diese Einschränkung gilt auch für die Einführung des Vergleiches von Natur- und Bildform. Alle diese Begriffe treten fast vollkommen zurück, schrumpfen fast ganz zusammen, wenn wir ein europäisches Werk oder einen europäischen Stil, den wir mit solchen Attributen belegen, neben die entsprechenden Werke und Stile Ostasiens rücken; dann tritt mit einem Schlage die ungeheure, auch in den späteren Perioden immer noch beherrschende bildmäßige Idealisierung, die vollkommene Umwertung aller Naturformen, ja fast die Bedeutungslosigkeit der rein beobachtenden Tätigkeit in Erscheinung. Wenn wir aber von einem Werke der Torischule (Tafel 2) zu einem Werke der Tangrichtung (Tafel 136) oder des Tempyostiles (Tafel 218) übergehen, so erkennen wir, daß den Grundlagen nach diese Gegeneinandersetzungen trotzdem bedeutungsvoll und auch richtig sind, nur daß die Auswertung und Bedeutung aller beobachtungsmäßig gewonnenen Erscheinungen immer sofort wieder in eine hieratische, idealistische und vorstellungsgemäße Bildhaftigkeit übersetzt werden. Es liegt ein ähnliches Verhältnis vor, wie etwa zwischen dem ägyptischen Stile der 5. und 18. Dynastie, dem vorperikleischen und nachperikleischen Stil, oder wie zwischen romanischem und gotischem Stil; ein Werk der Hochrenaissance z. B. dagegengehalten, läßt die beiden letztgenannten Stilkreise sich sofort zu einer brüderlichen Verwandtschaft aneinanderschließen. Alle diese Begriffe sind eben nur relativ zu nehmen und zu werten; hier bietet sich einer vergleichenden Kunstwissenschaft, die mit dem Gesamtgebiet der künstlerischen Erscheinungen arbeitet, ein großes und be-

deutungsvolles Arbeitsfeld. Auch die vorliegende Arbeit will nicht als eine Spezialuntersuchung angesehen werden; sie bedeutet nur die wissenschaftlich selbstverständliche Inanspruchnahme des Gesamtgebietes künstlerischer Erscheinungen. Bild- und Textfolge sind so angeordnet, daß jeweils die als älter erscheinenden Werke an den Anfang gesetzt und zum Ausgangspunkt gemacht wurden, zusammengehörige Werke zu Schulen und Stilen zusammengefaßt wurden und das Neben- und Nacheinander der einzelnen Richtungen, ihre Prinzipien, Motive und Gesinnungen, verfolgt wurden. So ergab sich ein zeitlich und entwicklungsgeschichtlich allmählich fortschreitender Aufbau, der aber auf Kosten der systematischen Ordnung ging; die jeweiligen Rückweise auf voraufgegangene Werke suchten diese Lücken in etwa auszufüllen. Eine richtige Einschätzung ist nur durch einen stetigen Vergleich zu gewinnen; in diesem Sinne wurden auch die Aufnahmen gemacht und die Einzelbilder ausgewählt, so daß gewiße Motivserien und Formserien entstanden[1]. Es seien nun zum Schluß noch einige zusammenhängende Hinweise gegeben, die den Gesamtverlauf, an den wir bisher nur einzelne Querschnitte legen konnten, mit systematischen Maßstäben messen sollen.

Ich beginne mit den Begriffen von Material und Technik. Der Torikreis verwertet hauptsächlich Bronze; ihre formale Verwertung aber scheint mehr auf einen Steinstil zurückzugehen. In der koreanischen Gruppe tritt das Holz sowohl als hauptsächlich verwertetes Material wie als Vorbedingung der Formgebung auf. Auch der zur Hauptsache die koreanische Richtung fortsetzende reife Suikostil verwertet Holz, aber bereits mit einer leichten, vergoldeten Lackauflage. Die Richtung des sogenannten chinesischen Mischstiles enthält nur Bronzewerke. In der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts herrscht unter dem Einfluß der Tangrichtung fast ausschließlich die Bronze. Mit dem Beginn des 8. Jahrhunderts setzt die Verwertung von Ton ein; dies Material beherrscht zusammen mit dem Kanshitsu die Tempyozeit. Gleichzeitig müssen wir mit einer Beeinflussung der Freiplastik durch die Malerei rechnen. Es läßt sich demnach etwa folgendes Schema aufstellen: In der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts herrscht ein Steinstil in Bronze (Tafel 1), ein Holzstil (Tafel 38), ein Mischstil in Bronze (Tafel 66) und ein früher Lackstil (Tafel 111); die zweite Hälfte zeigt einen reinen Bronzestil (Tafel 135); in den ersten Jahrzehnten des 8. Jahrhunderts entwickelt sich ein Tonstil (Tafel 196) und im Anschluß daran der Kanshitsustil (Tafel 218); diese beiden letzteren führen dann in den Tempyostil hinüber. Den formalen Hauptproblemen nach läßt dieser Verlauf sich mit den Schlagwörtern: Blockmasse, Säulenkern, gebundener Körper, freibeweglicher Körper, rundkörperliche Bilderscheinung und plastisch-malerische Idealisierung des natürlichen Körpers kennzeichnen.

An gegenständlichen Typen lassen sich die beiden Reihen Buddha- und Bodhisattva-Gestalten aufstellen; die Trinitätsdarstellungen, die sich durch die gesamten Epochen hindurchziehen, verbinden beide Typen zu einer geschlossenen Bildeinheit. In den frühen Zeiten (Tafel 1, 22) werden alle drei Gestalten unmittelbar zu einer zusammenhängenden Bildkomposition zusammengefaßt; von der Hakuhozeit ab werden die Figuren räumlich getrennt (Tafel 135, 159, 218 und 220, 222). Für die Suikozeit bildet Shaka mit den zwei Begleitern den Hauptvorwurf für Trinitätsdarstellungen, in der Hakuhozeit Jakushi mit Nikko und Gakko; von der Wadozeit an treten Amida mit Seishi und Kwannon in den Vordergrund. Eine dogmatisch genauere Verbildlichung der gegenständlichen Motive und eine symbolistische Differenzierung der Attribute setzt erst mit der Tempyozeit ein. Während des 7. Jahrhunderts gelten nur die allgemeinsten ikonographischen Bestimmungen; dadurch wird auch eine genaue Festlegung der Typen und ihrer Bedeutungen sehr erschwert. An Buddhadarstellungen sind zu nennen: Shaka, die rechte Hand er-

[1] Auch hier muß ich wieder betonen, daß diese historische Methode nur das Material als solches gruppieren, nicht aber den Grund des eigentlichen künstlerischen Nach-erlebnisses bilden soll.

hoben, die linke gesenkt, sitzend Tafel 1, 13, 22, 25, 153, 157, stehend Tafel 27, 171, Abb. 8; — Jakushi, mit der Büchse in der Hand, sitzend Tafel 34, 136, 149, stehend Tafel 167, 170; — Amida, sitzend, mit dem Gestus eines Shaka Tafel 160, beide Hände vor der Brust haltend Tafel 213, 218. Dabei ist noch zu bemerken, daß außer bei den Figuren Tafel 136, 149, 153, 157 beide Schultern durch das Gewand bedeckt sind. Bei den Bodhisattvafiguren müssen wir unterscheiden, ob sie nur eine einfache, ornamentierte Krone tragen oder an dieser eine kleine sitzende oder stehende Gestalt; es lassen sich folgende Reihen aufstellen: Gestalten, die mit beiden Händen ein Symbol vor der Brust halten Tafel 15, 17, 60, Abb. 7, 9; Figur Tafel 123 hält das Symbol in der linken Hand, bei Figur Tafel 56 liegt nur die rechte Hand vor der Brust; — Gestalten, die eine Flasche in der linken Hand halten Tafel 38, 58, 62, 78, 80, 133, 183, Abb. 13, 15, vermutlich 187 und 55; die Figuren Tafel 172 und 212 tragen die Flasche in der rechten Hand, die erstere außerdem eine Kugel in der linken Hand; bei Figur Abb. 21 wird die Flasche mit der rechten Hand hoch erhoben; — Gestalten, die die linke Hand erhoben und den rechten Arm gesenkt halten oder umgekehrt Tafel 66, 69, 74, 79, 87, 91 und 95 mit einem Zweig in der linken Hand, ferner 99, 103, 106, 110, 120, 130, 184 und die Nebenfiguren der Trinitätsdarstellungen; bei Tafel 27 sind beide Hände verhüllt, außerdem Abb. 17, 19 und 18, letztere mit einer Kugel in der linken Hand. Während die Buddhagestalten mit untergeschlagenen Beinen dasitzen, sitzen die Nyoirinfiguren so, daß das linke Bein herabhängt, der Kopf ist auf die rechte Hand gestützt Tafel 31, 75, 81, 111, 117, 125, 177, 178, 180, 203, Abb. 11, bei Figur 29 bleibt die rechte Hand senkrecht stehen. An sitzenden Figuren haben wir noch zu erwähnen den Kacyapa-Buddha Tafel 83, den Ashuku Bosatzu Tafel 202 und Abb. 25, wo die Figur nach chinesischem Muster sitzt. Außer diesen Haupttypen sind noch die Gestalten der vier Himmelswächter Tafel 45, 49, 50, 51 und die szenarischen Figuren der Pagode zu erwähnen; unter den letzteren, als besonders auffallend, die realistischen Rakangestalten (Tafel 200). An Figurenpaaren treten uns außer denen der Trinitätsdarstellungen noch die von Fugen und Monju Tafel 95, 99 und Bonten und Taishakuten Tafel 204, 209 entgegen. Der Typenbestand ist also noch sehr einfach; die einzelnen Attribute sind nur gering in Anwendung gebracht; die Gesten sind noch wenig differenziert, die Haltungen noch nicht dogmatisch formuliert; kopienhafte Wiederholungen lassen sich nur selten feststellen. Zur allgemeinen Charakterisierung gelten außer den Attributen und der Handhaltung noch die sogenanten Schönheitszeichen[1].

Was die Formprobleme und ihre Entwicklung anbelangt, so erübrigt es sich, nach den eingehenden Einzeluntersuchungen noch einmal allgemeine Feststellungen, die doch nur Schlagwörter bedeuten würden, zu machen. Die beste Veranschaulichung ist der Bildvergleich; ich gebe daher nur noch einige Anhaltspunkte für die Zusammenstellung von Bildserien. Die Entwicklung der sitzenden Buddhagestalt stellt folgende Reihenfolge dar: Tafel 2, 13, 23, 34, 83, 136, 149, 153, 157, 160, 218; sie illustriert die Entwicklung vom rechtwinklig geschichteten Block bis zur Gewinnung einer räumlich körperlichen Einheit sowie seiner dynamischen Steigerung und endet schließlich mit der Formulierung einer dreidimensionalen, plastisch-organischen Bildeinheit; dabei erreicht der Bildaufbau ähnliche Grundformen Tafel 218 wie bei den sitzenden Nyoirinfiguren. Die Serie der Nyoirindarstellungen Tafel 29, 31, 75, 81, 111, 117, 125, 177, 178, 180, 215 zeigt die Entwicklung von der quadratisch gewinkelten und terrassenförmigen Schichtung bis zur kegelförmigen Rundanlage. Die Serie der Standfiguren ist die mannigfaltigste: Tafel 4, 15, 38, 66, 99, 106, 120, 122, 130, 133, 141, 163, 172, 183, 184, 187, 204, 214, 220, 222; hier steht Block oder Säule am Anfang der Entwicklung, diese gelangt zu einer körperhaften Gliederung, von dort zur rhythmisch-körperhaften Einheit

[1] Vgl. Einleitung und Seite 36, Anmerkung.

dann zur körperlich-organischen Konstituierung, zur Volumeneinheit, zum freiräumlich bewegten Körper und zum plastischen Rundkörper. Am besten lassen sich die Probleme der Entwicklung von Frontalität zur Rundkörperlichkeit, sowie die der Auflösung der Massenschichtung, der freibewegten Raumschichtung, der tiefenmäßigen Gliederung und Bewegung an der Serie der Schräg- und Seitenansichten studieren; für die stehenden Figuren ergibt sich folgende Reihe: Tafel 3, 16, 19, 39, 43, 46, 55, 60b, 62, 67, 91b, 96. 100, 102, 106b, 107, 121, 123, 134, 142, 146, 147, 164, 165a, 168, 173, 205, 214, 223; für die sitzenden Figuren: Tafel 24, 26, 30, 32, 35—37, 76, 82, 112, 114, 118, 126, 138, 140, 155, 156, 161, 179, 181, 203. In engem Zusammenhang mit der frontalen oder dreidimensionalen Auffassung der Anlage steht die Durchbildung der Rückenansichten; im Anfang sind sie streng abgetrennt und werden dann allmählich in den Rundverlauf hereingezogen: Tafel 21, 40, 48, 61b, 65, 68, 74, 80b, 90b, 94, 119, 120b, 124, 129, 162, 169, 176, 201, 208, 217, 221. Neben diesen großen Serien lassen sich noch die Reihen der Einzelmotive heranziehen. Ein eindrucksvolles Bild von der Verschiedenheit der Gesichtsbildung und des Gesichtsausdruckes ergeben die Tafeln 18, 42, 47, 53, 59, 70, 89, 93, 97, 105, 113, 127, 131, 166, 175, 195, 211, 213, 224. Anschaulicher und klarer als jede Beschreibung verdeutlichen die wenigen Tafeln 44, 132, 148, 207 die gewaltige Entwicklung der Formprobleme und die Veränderungen des Formbildes; diese vier Bilder kennzeichnen die einzelnen Etappen: Anfang, Mitte, Ende des 7. Jahrhunderts und Anfang des 8. Jahrhunderts. Die Vergleiche von Einzelmotiven, wie zwischen Tafel 35 und 140, Tafel 37 und 137, Tafel 41 mit 143 und 224, Tafel 43 und 142, 147, Tafel 64 und 70, 88, 102, 109, 164, 224, Tafel 16 und 39, 107, 124, 165, 187, 205, 214, 223 zeigen immer wieder den Reichtum der Formen, ihren Wechsel und ihre unerhört rasche und abgründige Entwicklung.

Wir müssen uns noch einmal vor Augen halten, daß alle unsere Bildwerke nur einen Zeitraum von 150 Jahren umfassen. Zwar ist es uns vorläufig noch versagt, eine untere Grenze festsetzen zu können; aber an der Hand der Datierung der Toritrinität und unter Berücksichtigung der historischen Verhältnisse, die in der Einleitung kurz angedeutet wurden, werden wir als den Beginn unserer Bildfolge die Wende des 6. zum 7. nachchristlichen Jahrhundert festsetzen können. Die Anfänge dieser Kunst liegen ja nicht in Japan selbst; erst eine grundlegende Untersuchung der chinesischen Plastik kann hier weiterhelfen. Die historische Entwicklung stellte sich etwa folgendermaßen dar: der Stil der Wey- und Suidynastien ging in den der Suikozeit über; eine chinesische (Kapitel 1) und eine koreanische Richtung (Kapitel 2) liefen während der ersten Hälfte des Jahrhunderts nebeneinander her, erst in dem reifen Suikostil (Kapitel 4) sich miteinander vermischend. Daneben konnten wir eine Richtung (Kapitel 3) feststellen, in der sich außerchinesische Formen und Motive widerspiegelten. Nach der Mitte des Jahrhunderts setzte der große chinesische Tangstrom ein; mit ihm drang eine Welle neuer Formen ins Land ein; dieser reine Hakuhostil (Kapitel 6) ist vollkommen identisch mit dem frühen Tangstil in China. Gleichzeitig fanden während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vielfältige Vermischungen statt; der Suikostil wächst als Taikwastil (Kapitel 5) in die Hakuhozeit hinein; gegen Ende des Jahrhunderts bildet sich unter mannigfaltigen Rückbildungen ein archaisierender Stil (Kapitel 7) aus; daneben laufen naturalistische Bestrebungen, die scheinbar von fremden Kunstkreisen genährt werden, einher. Der Wadostil (Kapitel 8) des beginnenden 8. Jahrhunderts faßt alle die reichhaltigen, sich entgegenstehenden Formelemente der letzten Jahrzehnte des 7. Jahrhunderts zusammen, verarbeitet sie und leitet in den idealistischen Tempyostil über. Diese Entwicklung ist festgelegt durch das Gerüst der datierten Werke, unter denen dies die wichtigsten sind: die Toritrinität aus dem Jahre 623, die Tooindokwannon aus dem Jahre 645, die Jakushitrinität aus dem Jahre 697 und die Tongruppen der Horyuji-Pagode aus dem Jahre 711.

Man kann den Verlauf der Entwicklung mit einem Dreieck vergleichen. Von der Toritrinität (Tafel 1) steigt die Entwicklung in einer mächtigen Linie bis zur Trinität im Kondo des Jakushiji (Tafel 135) an; beide Werke ruhen auf weit voneinander getrennten Grundlagen; von der Jakushitrinität bis zur Dempodotrinität (Tafel 218 ff) läuft die Entwicklung scheinbar wieder zur Basis zurück, trifft diese aber gewissermaßen unter einem anderen Winkel; die Linien, die von der Spitze nach der Basis zu laufen, entfernen sich dabei seitlich immer weiter voneinander. Diese drei Werke liegen so weit auseinander, wie die Spitzen eines Dreiecks, und sind doch — gleich den Seiten eines Dreiecks — unlöslich miteinander verbunden. Wie die Summe der Dreieckswinkel, so ist auch die Summe der inneren Voraussetzungen all dieser Figuren, dessen, was die geistige Begründung der Formen und ihre hieratische Verbildlichung ausmacht, und aller Bedingungen, die auf das innere Wesen dieser Bildwerke sich beziehen, die gleiche. Das Gemeinsame, das allen den Formen und den Stilen der behandelten Perioden zugrunde liegt, geht weit über das Maß ihrer Unterschiede hinaus; dies Gemeinsame liegt weniger in den Formen selbst, als in dem Empfindungsleben der Künstler, in dem Bewußtsein der Zeit. Dies gemeinsame Tendieren um denselben Mittelpunkt gibt der Entwicklung einen sich immer gleichbleibenden Schwerpunkt, durch den alle großen Schwankungen trotz des stürmischen Tempos der Entwicklung beruhigt werden, der alle Bestrebungen nicht aus einem begrenzten Ausmaß herausbrechen läßt. Wir haben im Verlauf unserer Untersuchung nur deshalb die Mannigfaltigkeit der einzelnen Verschiebungen so sehr in den Vordergrund stellen müssen, um dadurch mit den wechselnden Zügen dieses Entwicklungsgesichtes vertraut zu werden, um seine Stimmungen und seine geheimen Gedanken allmählich zu erraten und zu erkennen. Aber wir dürfen deshalb den einheitlichen Mittelpunkt all dieser Formen nicht übersehen, dürfen den inneren Kern, der die Gesamtheit dieser Werke zusammenhält, nicht zersetzen, dürfen die Erkenntnis der inneren Einheit, die alle Formen immer wieder neu und doch auf eine selbe Art und Weise beseelt, nicht trüben. Alle die Einzelheiten und Motive bilden, wie bei der Sprache, ja nur gewissermaßen die einzelnen Vokabeln, bedeuten nur die Gesetze der Formverbindungen; aber wir verstehen erst dann das innere Wesen dessen, was in einer Sprache ausgedrückt wird, wenn wir all ihrer Einzelheiten uns bewußt geworden sind, begreifen alle Feinheiten erst dann, wenn unser Wissen in einfache Empfindung übergegangen ist. So wird das Sich-Versenken in die Bildwerke, das erst beginnt, wenn das Reden aufhört, und die freudige Betrachtung erfüllen müssen, was keine Beschreibung vermag, nämlich das Wesen und den Geist, die all diesen Werken gemeinsam sind, aus denen sie erwachsen sind wie verschiedene Kinder aus derselben Mutter, zu erkennen und sich zu eigen zu machen.

Diese Werke sind in dem, was sie verschweigen und verhüllen, vielleicht noch großartiger und tiefer als durch das, was sie enthüllen und verwirklichen. In diesem Sinne mögen Hölderlins Strophen den Abschluß bilden:

— — — — — — Dem Sehnenden war
Der Wink genug, und Winke sind
Von Alters her die Sprache der Götter.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

7. Kapitel.

8. Kapitel.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

* 26, 27 sind nicht im Text erwähnt.

INHALTSÜBERSICHT.

BERICHTIGUNGEN.

Seite 7, Zeile 12 von unten: Durch ein Versehen ist der letzte Satz des ersten Abschnitts („Zu diesem Bestand kam noch die Kokka aus dem Besitz Kümmels.“) an den Anfang des zweiten Absatzes geraten.
Seite 15, Zeile 20 von oben: Leere statt: Lehre.
Seite 25, Zeile 22 von oben: Pin Yang statt: Tuen Huang.
Seite 26, Zeile 24 von oben: imstande statt: im stande.
Seite 40, Zeile 5 von unten: Symbol, das statt: Symbol das.
Seite 44, Zeile 18 von unten: Toribuchi statt: Toribuschi.
Seite 45, Zeile 6 von unten: Rocksaum verlaufen statt: Rocksaum, verlaufen.
Seite 48, Zeile 21 von unten: auf den Boden statt: auf dem Boden.
Seite 49, Zeile 2 von unten: Kreisrund statt: Kreis rund.
Seite 51, Fußnote 3: Hagener Verlagsanstalt für Kunst und Kunstgeschichte statt: Westdeutscher Verlag u. s. w.
Seite 58, Zeile 12 von oben: wie die Figuren Tafel 22, 27 statt: wie die Figuren, Tafel 22, 27.
Seite 63, Zeile 19 von oben: ausdehnen lassen. statt: ausdehnen lassen,.
Seite 87, Zeile 13 von oben: Schulter- und Brustpartie statt: Schulter und Brustpartie.
Seite 107, Zeile 16 von oben: die Sockeldecke, die statt: die Sockeldecke die.
Seite 120, Zeile 9 von unten: untereinander, nicht statt: untereinander nicht.



I. Horyuji: Chumon



2. Horyuji: Kondo



3. Horyuji: To



4. Vorderansicht



5. Seitenansicht

4 bis 5 Shotoku Daishi, Holz, Museum Folkwang



6



7



8



9

6. Zwei Statuetten (Maja und ein Engel). Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 7. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 8. Ueno-Museum Tokyo: Shaka, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 9. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



10



11



12



13



14



15

10. Ueno-Museum Tokyo: Nyoirinkwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 11. Ueno-Museum Tokyo: Nyoirinkwannon, Bronze, Kleinplastik. — 12. Shirakawamura, Uji: Ashuku-Bosatzu, Bronze, Kleinplastik. — 13. Ueno-Museum Tokyo: Shokwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 14. Ueno-Museum Tokyo: Bodhisattva, Holz, mittelgroß. — 15. Ueno-Museum Tokyo: Shokwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



16



17



18



19



20



21

16. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Holz, mittelgroß. — 17. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 18. Ueno-Museum Tokyo: Bodhisattva, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 19. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 20. Kakurinji, Hyogo: Kwannon, Bronze. — 21. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz



22 a. Horyuji, Pagode: Tonstatuette



22 b. Horyuji, Pagode: Tonstatuette



23



25



24



26



27

23. Nara: Shokwannon, Bronze, Kleinplastik, Privatbesitz. — 24. Ueno-Museum Tokyo: Kwannon, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 25. Ueno-Museum Tokyo: Shaka, Bronze, Kleinplastik, kaiserlicher Besitz. — 26. Nara: Nyoirinkwannon, Bronze, Kleinplastik, moderne Fälschung. — 27. Nara, Bodhisattva: Oberteil, Bronze, Kleinplastik, moderne Fälschung